REVUE
DE
MUSICOLOGIE



Tome LVII – 1971 – N° 2

TOME LVII 1971, N° 2

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, Paris-IIe,

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 25 F par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 38 F pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 500 F une fois versés pour les membres donateurs (760 F pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (2, rue Louvois, Paris-IIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et à des avantages pour l'achat des *Publications.*

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **22** F. — Étranger : **27** F.
Abonnement (un an) France : **31** F. — Étranger **38** F.

DE L'EMPLOI DE L'ORDINATEUR POUR LA TRANSCRIPTION DES TABLATURES

(Notes sur un programme expérimental de transcription automatique)

Il n'est pas douteux que, depuis notre précédent article paru dans la *Revue de Musicologie* [1], l'emploi des ordinateurs se soit largement implanté dans de nombreuses disciplines des Sciences Humaines [2]. Suivant l'impulsion donnée par les sociologues, linguistes, historiens, littérateurs et même philosophes, les musicologues commencent à entrevoir des applications de l'Informatique au domaine qui leur est propre. Depuis quelques années, de nombreuses études sont entreprises ; aux U.S.A., en particulier, des groupes de recherche composés de musicologues et d'informaticiens abordent les problèmes les plus divers : analyse stylistique (harmonique ou mélodique), élaboration de catalogues thématiques, comparaison et identification d'incipit musicaux, essai de transcription de pièces vocales polyphoniques, assistance dans la recherche des altérations accidentelles [3], sans oublier la mise en

---

1. Hélène Charnassé et Henri Ducasse, *Des presses de Pierre Ballard à l'ordinateur* (Notes sur une expérience de transcription automatique), Paris, 1968, n° 2, pp. 233-244.

2. Nous tenons à signaler, ici, l'importante initiative prise par le Centre National de la Recherche Scientifique : conscient du rôle sans cesse croissant joué par l'Informatique dans ces disciplines, il a récemment créé, à Paris, un Service de Calcul propre aux Sciences Humaines. Celui-ci sera doté d'un personnel informaticien et d'un matériel spécialement adaptés à ce type de recherches.

3. Parmi les ouvrages qui font périodiquement état des études entreprises, nous retiendrons particulièrement : H. Heckmann ed., *Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft*, Regensburg, Bosse, 1967. (Un second volume devrait paraître prochainement) ; G. Lefkoff ed., *Computer Applications in Music*, Morgantown, 1967 ; H. B. Lincoln ed., *The Computer and Music*, Ithaca, 1970 ; B. S. Brook ed., *Musicology and the Computer*, New York, 1970.

Des articles concernant l'emploi des ordinateurs en musicologie paraissent en outre régulièrement dans la revue *Computers in the humanities*, publiée par le Quenns College de New York, dans les *Acta Musicologica*, etc...

œuvre de systèmes documentaires dont le plus important, apparaît, sans conteste, le R.I.L.M. [1].

De notre côté, nous pensions depuis longtemps qu'un ordinateur devait pouvoir transcrire des notations musicales composées de lettres et de chiffres, c'est-à-dire des tablatures [2]. Il a toutefois fallu attendre 1968 et l'aide d'un jeune informaticien attiré par l'aspect inattendu du problème [3], pour qu'une première expérience de transcription automatique puisse être réalisée. C'était le point de départ d'une étroite collaboration, qui ne devait jamais se démentir...

Nous avions choisi, alors, un décodage relativement simple, celui des tablatures de guitare « de style espagnol » et de « style italien », en usage au XVIIe siècle [4]. Après avoir établi un premier programme pour la petite méthode de Briceño dont nous parlions dans notre article [5], nous sommes passés à un recueil italien où le répertoire d'accords se trouvait infiniment plus important : le *Cespuglio di varii fiori*, de Giovanni Baptista Abatessa (Florence, 1637) [6]. Notre programme initial, enrichi et adapté, a permis de donner une transcription parfaitement lisible des trente-deux pièces [7] qui le composent, en un temps qui ne peut manquer de laisser rêveur : environ deux journées de codage et un passage en machine de 1'38", dont 47" de compilation du programme [8]. Réalisée à la main, la même transcription aurait demandé plusieurs semaines...

Il n'est pas douteux qu'il y ait là un gain de temps appréciable pour le musicologue, et l'objection qui nous a souvent été faite du coût élevé du travail sur ordinateur tombe d'elle-même, compte

1. *Répertoire International de Littérature Musicale*, publié par l'*International RILM Center, City University of New York*, N. Y. 10036.

2. La notation en tablature est, rappelons-le, en usage pour tous les instruments à cordes pincées (luth, guitare, cistre et apparentés) du début du XVIe siècle au premier tiers du XVIIIe.

3. Henri Ducasse, co-signataire de cet article.

4. Cette notation est exclusivement employée pour les pièces écrites en style *rasgueado*, composées d'accords battus enchaînés. Chaque accord étant désigné par une lettre ou un chiffre, l'auteur n'a plus qu'à noter la succession des caractères qui représentent les accords qu'il veut faire entendre. Dans ces tablatures, la notation des durées est, elle aussi, codée.

5. *Método mui facilissimo...* Paris, Pierre Ballard, 1626.

6. Cet ouvrage *in quarto* oblong, de 32 pages numérotées 2 à 32, relié en maroquin vert, était conservé à la Bibliothèque G. Thibault. Il en a disparu au début de 1971.

7. Vingt-sept danses et cinq accompagnements d'airs.

8. Ce travail a été effectué sur les ordinateurs du C.N.R.S. Le programme a été compilé sur *Control Data 3600* et le résultat listé sur I.B.M. 360.

tenu du faible minutage enregistré. Nous tenons, toutefois, à préciser que les résultats que nous cherchons à atteindre ne visent en rien à concurrencer les grandes éditions qui voient actuellement le jour. Nous voulons, plus modestement, créer un outil de travail qui permette aux musicologues de prendre connaissance de toute une littérature instrumentale, sans avoir à se livrer, auparavant, à un long et souvent fastidieux travail de transcription...

Encouragés par un résultat conforme à nos vœux, nous avons pensé à étendre notre système à d'autres types de tablatures. Il nous semblait cependant hasardeux de nous attacher, d'emblée, aux tablatures de luth française et italienne qui, de par leur nature même, paraissaient beaucoup plus complexes à décoder que celles que nous venions d'étudier. En outre, nous jugions que leur transcription manuelle ne présentait pas une difficulté suffisante pour qu'il soit utile d'entreprendre, uniquement à leur intention, le travail considérable, et par conséquent coûteux, que constitue l'écriture d'un programme [1]. Vers quelle notation fallait-il alors se tourner ?... C'est alors que nous avons songé à la tablature de luth allemande.

Cette sorte de tablature qui, si l'on en croit Sébastien Virdung et Martin Agricola [2] aurait été inventée pars le célèbre organiste aveugle, Conrad Paumann (ca 1410-1473), se révèle, en effet, d'une conception très différente des deux précédentes. Longue et délicate à transcrire pour un humain, elle offre, en revanche, un avantage certain pour le traitement par ordinateur car chaque son y est représenté par un caractère (ou un groupe de deux caractères) qui lui est *propre*. De ce fait, elle revêtait alors, à nos yeux, un double intérêt : d'une part, elle présentait une parenté certaine avec les tablatures de guitare que nous venions de transcrire [3] ;

---

1. L'expérience a été tentée par Th. E. Binkley ; cf. *Electronic Processing of Musical Materials*, in : *Elektronische Datenverarbeitung...*, *op. cit.*, pp. 7-20. D'autre part, W. Earle Hultberg a réalisé la transcription automatique des *Obras de Musica para Tecla, Arpa y Vihuela* de Antonio de Cabezon (Madrid, 1578) ; cf. *Transcription of Tablature to Standard Notation*, in : *The Computer and Music*, *op. cit.*, pp. 288-292.

2. Cette assertion est reprise par Johannes Wolf, dans son *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, 1919, II, pp. 37-38. Toutes les précisions que nous apportons sur la tablature allemande sont empruntées à cet ouvrage. et plus particulièrement au chapitre : *Die deutsche Lautentabulatur*, pp. 37-50.

3. Dans l'un et l'autre cas, à l'opposé des tablatures française et italienne où la même lettre, associée à des cordes différentes produit des sons différents, *un caractère* représente *une structure unique*, parfaitement définie. Seule différence : alors que pour les tablatures de guitare « de style espagnol » et de « style italien » ce sont des accords qui sont indiqués, dans la tablature allemande ce sont des sons isolés.

d'autre part, elle nous mettait dans l'obligation de travailler non plus sur des entités définies : les accords, mais sur tous les sons susceptibles d'être émis par un luth, ce qui nous imposait de programmer une échelle sonore chromatique de près de trois octaves (cf. p. 115). Avec ce type de notation, nous pouvions nous appuyer sur nos recherches précédentes (notamment en ce qui concerne le repérage des notes), mais il fallait prévoir un programme de décodage et d'impression beaucoup plus complexes du fait de l'étendue de l'instrument et de la présentation tantôt linéaire (ligne mélodique), tantôt simultanée des sons (accords). A elle seule, la tablature allemande nous imposait de réunir l'ensemble des éléments nécessaires à la transcription de tous les autres types de tablatures. C'était donc bien là l'étape de transition dont nous avions besoin. En cas de réussite, enfin, nous apportions aux musicologues un moyen de travail d'un intérêt réel, un rapide examen nous ayant permis de constater qu'aucun recueil de luth, ainsi noté, ne se trouvait accessible *in extenso* en notation moderne...

D'aucuns pourront être surpris de constater que cette sorte de tablature rebute à ce point les transcripteurs. Or, il faut remarquer qu'elle est loin de posséder la clarté de ses homologues française et italienne. La représentation visuelle, presque matérialisée, du jeu de l'interprète n'y a pas cours. Point de lignes pour figurer les cordes de l'instrument, sur lesquelles des lettres (tablature française) ou des chiffres (tablature italienne) indiquent le point précis du manche où viennent s'appliquer les doigts de l'interprète [1]. Pour les auteurs allemands la représentation des cordes est abandonnée et l'instrumentiste ne trouve, pour se guider, que des lettres ou des chiffres [2] :

1. En réalité, ce sont les cases déterminées sur le manche par les bracelets de boyau appelés « frettes » qui sont repérées. Le chiffre o ou la lettre a désignant la corde entière « à vide », le 1 ou le b représentent la première case, le 2 ou le c, la seconde, le 3 ou le d, la troisième et ainsi de suite.

2. Hans GERLE, *Tabulatur auff die Laudten*, Nuremberg, 1533, f° III v°.

Ein gůt Preambel auff allerley Claues.

Exemple nº 1.

L'abstraction est complète ; ce sont, en effet, les caractères, à eux seuls, qui désignent tout à la fois la corde et la case du manche sur laquelle il convient de la presser pour émettre le son voulu. C'est donc l'intersection frette-corde qui se trouve repérée par un code qui lui est propre.

Pour établir ce code, les auteurs doivent arriver à donner une « identité » différente à chacune des intersections, ce qui, pour un luth courant de la première moitié du XVIe siècle comportant six rangs de cordes et au moins huit frettes [1], représente un total minimum de cinquante-quatre caractères (ou groupes de caractères). En raison de ce nombre important de désignations à effectuer, les lettres sont davantage mises à contribution que les chiffres ; de plus, majuscules et minuscules coexistent souvent ; certains caractères particuliers sont, en outre, adoptés. Il en résulte un réel problème de mémorisation, que vient encore compliquer le système de codage. En effet, au lieu d'employer les lettres dans l'ordre logique de la succession chromatique des sons, les Allemands « balaient » le manche du luth perpendiculairement aux cordes, parallèlement au *sillet* [2]. C'est ainsi que pour un luth accordé : sol, do, fa, la, ré, sol, le a représente un do dièse, le b,

---

1. Ce nombre de frettes ne cessera de s'accroître, notamment du côté des cordes aiguës. Déjà, dans ses grandes fantaisies, Francesco da Milano utilise un luth qui porte jusqu'à douze frettes.

2. Le *sillet* est la réglette d'ivoire placée au point de jonction du manche et du cheviller.

un fa dièse, le c, un si bémol, etc... De même, la progression chromatique do dièse, ré, mi bémol, émise sur une même corde, est produite par la succession a, f, l. Ces deux brefs exemples suffiront à donner une idée du cauchemar que représente la transcription d'une pièce ainsi notée.

L'ordre de succession adopté par les Allemands n'a pourtant rien d'arbitraire. Parfaitement logique au moment où il a été conçu alors que le luth n'a que cinq rangs de cordes, il a dû être ensuite compliqué du fait de l'adjonction d'un sixième chœur au grave. La notation se décompose dès lors en trois systèmes, n'ayant guère de lien entre eux :

I) Pour les cinq chœurs aigus :

a) Les cordes à vide sont désignées par les chiffres : 1, 2, 3, 4, 5 [1].

b) Les sons obtenus à partir de la première frette sont repérés par les lettres de l'alphabet, utilisées, comme nous l'avons indiqué, parallèlement au sillet. Il faut remarquer que le w est omis. La cinquième frette, sur laquelle s'achève la série des lettres, porte ainsi les caractères : x, y, z, puis ≵ et ꝯ (source de nombreuses mésaventures, car il ressemble étroitement au chiffre 9). Nous pensions que cette adjonction se trouvait uniquement effectuée dans le but de conserver une suite logique de caractères sur une même frette. Or, il s'avère qu'elle n'a rien d'arbitraire, et qu'elle est indispensable pour respecter un parallélisme d'écriture entre les sons représentés jusqu'ici et ceux qui vont l'être maintenant.

A partir de la sixième frette, un problème se pose : dans l'impossibilité où ils sont de réutiliser les lettres déjà employées, les auteurs doivent choisir une nouvelle forme de représentation. Les solutions vont alors diverger. Certains reprennent l'alphabet, mais en surmontant chaque lettre d'un court trait horizontal : $\bar{a}$, $\bar{b}$, $\bar{c}$, etc... D'autres préfèrent le jumelage de deux lettres identiques : aa, bb, cc, etc. [2]. Quel que soit le parti adopté, la notation peut ainsi se poursuivre, sans difficulté, jusqu'à la dernière frette.

---

1. Ce repérage se fait en allant du grave vers l'aigu ; c'est la chanterelle qui est désignée par le chiffre 5.

2. Cette notation alphabétique transformée des octaves supérieures se réfère à une tradition qui remonte au Moyen Age. On utilisait déjà le jumelage des lettres aa, bb, etc...

II) Pour la corde grave ajoutée ensuite, les notations varient selon les auteurs, et même d'un volume à l'autre pour un même compositeur [1]. Au hasard des circonstances, nous trouvons des lettres majuscules [2], des chiffres surmontés [3], traversés [4], ou soulignés d'un trait [5].

Ajoutons encore que la corde grave, à vide, est fréquemment désignée par le chiffre 1, surmonté ou traversé d'un trait ; or, par une simplification bien naturelle, l'ensemble se trouve souvent remplacé par une simple croix.

Bien que cette étude soit incomplète, elle permet déjà de remarquer que la tablature allemande, à l'opposé des notations française et italienne, fait usage de caractères éminemment variables... Les auteurs prennent donc soin d'introduire, en tête de leurs ouvrages, une reproduction de l'instrument — ou tout au moins de son manche — sur laquelle toutes les intersections cordes-frettes sont repérées par le caractère qui leur est propre (voir p. 114). Le texte musical apparaît ensuite sous forme d'une succession de lettres et de chiffres. S'ils sont présentés successivement, ils indiquent une ligne mélodique ; s'ils sont superposés, ils doivent être émis simultanément, c'est-à-dire en accord. Seul point commun avec les autres tablatures, les durées sont indiquées sur une ligne particulière, au moyen de signes de valeur : |, ┌, ╒, etc... qui affectent le caractère au-dessus duquel ils se trouvent [6].

* * *

Du fait qu'elle se présente comme un codage composé de lettres et de chiffres — seuls éléments que puisse actuellement traiter un ordinateur — la tablature allemande se prête parfaitement à une

---

1. Hans Gerle, en particulier, emploie deux notations différentes pour cette corde : dans son *Musica Teusch*, paru en 1532, il emploie des chiffres traversés d'un trait ; dans sa *Tabulatur auff die Laudten*, parue l'année suivante, 1533, les chiffres sont surmontés de ce trait.

2. Hans NEWSIDLER, *Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch*, 1536.

3. Rudolf WYSSENBACH, *Tabulaturbuch*, 1550.

4. Cf. note n° 2.

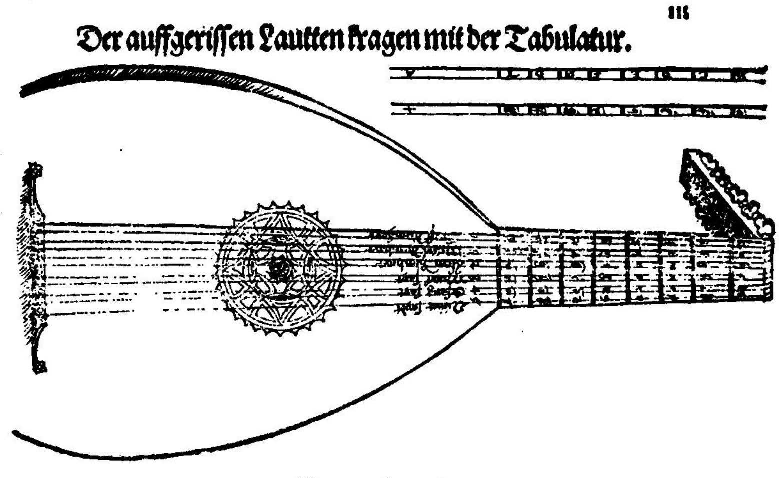
5. G. KRENGEL, *Tabulatura Nova*, 1584.

Tous ces exemples sont empruntés à J. WOLF, *op. cit.*, Tableau 1.

6. Tout comme pour les autres types de tablatures, la notation des durées apparaît très claire lorsqu'il s'agit de lignes mélodiques. Elle pose, en revanche, des problèmes dans le cas d'œuvres polyphoniques et dans le cas de pièces de style vertical, où des accords soutiennent la partie supérieure. La durée la plus brève est, en effet, la seule indiquée, laissant au transcripteur le soin de déterminer celle des sons tenus.

transcription automatique. Toutefois, pour une première expérimentation et afin de réduire le nombre des problèmes lors de l'entrée en machine, nous avons tenu à écarter les tablatures où les sons émis par la corde la plus grave se trouvent désignés par des lettres majuscules. Les ordinateurs, en effet, ne « lisent » qu'un seul type de caractères. Si l'on veut introduire majuscules et minuscules, il faut convenir d'un système de codage supplémentaire, ce qui complique la tâche non seulement du musicologue [1], mais aussi du programmeur [2]. Après avoir examiné les divers recueils et microfilms auxquels nous avions accès, nous avons retenu le texte qui semblait présenter le moins de difficultés, le livre de Hans Gerle intitulé : *Tabulatur auff die Laudten*, paru à Nüremberg, en 1533 [3].

Ainsi que l'indique la reproduction de l'instrument présentée en tête de l'ouvrage [4] :



Exemple n° 2.

1. Il faudrait, dans ce cas, convenir d'un codage particulier pour préciser les minuscules, ce qui entraînerait l'emploi d'un caractère supplémentaire pour identifier chaque son.

2. Lors de l'établissement du programme, il faudrait tenir compte de l'introduction du caractère supplémentaire de repérage des minuscules. Toutefois, notre programme de transcription peut être employé pour ces sortes de tablatures, il suffit de transformer les lettres majuscules en leur équivalent dans la notation que nous avons choisie. Par exemple, A peut être remplacé par $\bar{2}$, B par $\bar{3}$, etc... Nous espérons, cependant, parvenir à rédiger un programme général de transcription où ces diverses désignations n'entraîneront plus aucune complication de codage pour le musicologue.

3. Nous avons travaillé sur l'exemplaire conservé au *British Museum*, coté K.1.B.12, dont un microfilm est conservé à la Bibliothèque G. Thibault.
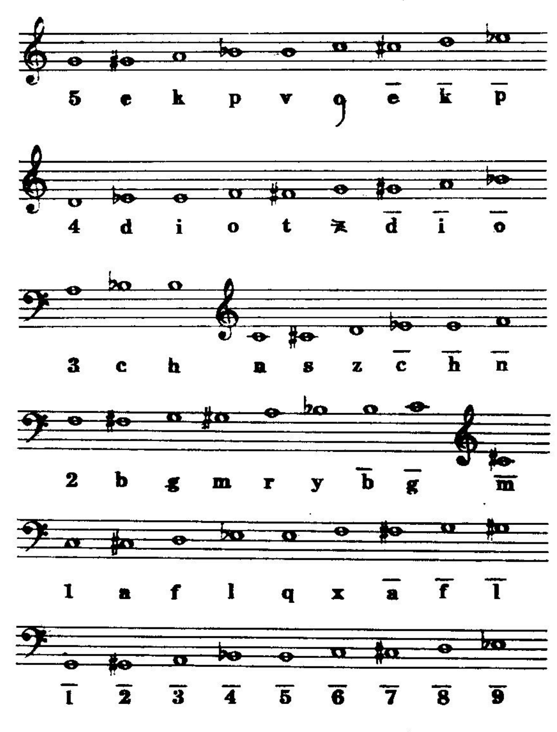
4. *Ibid.*, f° 111.

l'auteur n'utilise que des lettres minuscules de a à z (selon l'usage, le w en est exclu), les chiffres de 1 à 9 (les uns et les autres éventuellement surmontés d'un trait), et les caractères ƶ et ꝯ dont nous avons signalé la présence traditionnelle. Comme ils n'existent pas dans le répertoire alphanumérique dont dispose l'ordinateur, nous les avons transformés en 9 et w.

En admettant que le recueil soit transcrit pour un luth ténor accordé :



et dont les huit frettes se succèdent régulièrement par demi-tons, l'échelle sonore susceptible d'être émise a une étendue de deux octaves et une sixte mineure. Les représentations alphanumériques indiquées par l'auteur sont les suivantes :



Exemple n° 4.

Une première remarque s'impose ici. Comme certains l'observeront, ce tableau est incomplet sur le plan du chromatisme. Toutefois, comme il s'agissait d'un recueil paru en 1533, nous avions cru suffisant de ne retenir que les trois premiers dièses et les deux premiers bémols, écartant ainsi la possibilité de rencontrer des la et ré bémols. Or, avant même que nous nous apercevions de l'arbitraire d'une telle décision, la machine, ou, plus exactement, le traitement, diagnostiquait une grave erreur de logique de notre part. Il refusait de faire imprimer un sol dièse pour les lettres $\bar{l}$ et $\bar{d}$, observant, avec raison, qu'il y avait là contradiction avec ce que nous avions précédemment indiqué. Les lettres l et d, non surmontées d'un trait, correspondent, en effet, non pas à une note diésée (ré dièse), mais bémolisée (mi bémol). L'ordinateur nous rappelait, ainsi, qu'il aurait fallu envisager l'impression du la bémol non seulement conjointement, mais même préalablement à celle du sol dièse [1]. Cette erreur d'analyse, bien qu'elle nous ait fait perdre un temps précieux, n'a pas été inutile : c'est elle qui nous a fait prendre conscience de la profonde logique qui préside à l'élaboration de la tablature allemande...

L'AUTOMATISATION DE LA TRANSCRIPTION

L'analyse du problème.

La première phase du travail, celle qui est nécessairement préalable à tout travail informatique, *l'analyse*, est apparue relativement facile. Elle consistait à recenser les éléments fournis par la notation et à déterminer le travail à faire effectuer par la machine.

Les éléments fournis sont les suivants :

Série des sons émis par le luth ;

Notation alphanumérique correspondante ;

Série des valeurs représentant les différentes durées ;

---

1. Dès maintenant nous envisageons une échelle chromatique plus étendue. Il en résulte une complexité accrue du programme, car, à chaque caractère représentant un son susceptible d'être imprimé sous forme d'une note diésée ou bémolisée, l'ordinateur devra être capable de choisir la solution convenable, en fonction du texte musical qui précède ou complète le son litigieux.

Structuration de la tablature :

a) Lettres ou chiffres successifs, à traiter successivement ;
b) Lettres ou chiffres superposés, à traiter simultanément.

De son côté, le travail à obtenir de l'ordinateur est le suivant : à partir de ces éléments, réaliser une *transcription* (c'est-à-dire transformer les caractères alphanumériques en notes correspondantes) *imprimée* de manière à reproduire le plus fidèlement possible le *modèle* auquel nous sommes accoutumés : une notation proportionnelle sur deux portées.

Pour y parvenir, l'informaticien a dû s'attacher à résoudre trois types de problèmes :

La REPRÉSENTATION DES DONNÉES, c'est-à-dire la manière de communiquer la notation à la machine ;

Le TRAITEMENT de ces données par l'ordinateur ;

L'ÉDITION, c'est-à-dire l'impression de la notation musicale après décodage de la tablature.

LA REPRÉSENTATION DES DONNÉES.

Pour tout travail de cet ordre, l'entrée en machine nécessite, à elle seule, une étude approfondie. En effet, bien que très perfectionnés, les ordinateurs ne peuvent encore « lire » directement un document tel qu'il se présente, qu'il soit manuscrit ou imprimé [1]. A de rares exceptions près, les seules écritures qui leur soient accessibles sont des perforations effectuées selon des règles strictes (sur cartes ou rubans) et des enregistrements magnétiques (sur bandes, disques, tambours, etc...) répondant, eux aussi, à des normes précises. Pour la commodité des corrections, nous avons choisi d'employer des cartes perforées.

Première contrainte de l'ordinateur, celui-ci ne peut travailler que sur des caractères connus de lui : les lettres *majuscules*, les chiffres, auxquels s'ajoutent quelques caractères spéciaux en usage dans le langage du commerce ou des mathématiques. Il n'est donc pas possible de conserver les signes de durée tels qu'ils sont notés

---

1. Certaines firmes sont cependant parvenues à mettre au point des « lecteurs optiques » qui peuvent « lire » soit des chiffres manuscrits, soit des lettres et chiffres dactylographiés au moyen de machines à écrire produisant des caractères soumis à des impératifs strictement définis. Il n'est pas exclu que nous utilisions un jour ces procédés pour l'entrée en machine de certaines tablatures.

par le compositeur. Comme nous l'avons fait précédemment [1], nous avons remplacé chaque valeur par une lettre (le plus souvent son initiale) :

D = double croche ;	P = noire pointée
C = croche ;	B = blanche ;
O = croche pointée ;	Q = blanche pointée ;
N = noire ;	R = ronde [2].

Nous avons jugé préférable, dans un premier temps, de ne considérer que ces durées, mais il sera facile de compléter la série, partant de la quadruple croche, pour aller jusqu'à la ronde pointée. De même, nous n'avons pas introduit les valeurs de silences ; elles le seront ultérieurement.

Ce problème des durées réglé, l'entrée de la tablature elle-même se heurte à une nouvelle contrainte de l'ordinateur. L'une des caractéristiques essentielles auxquelles il répond c'est, en effet, de ne pouvoir traiter que des données présentées linéairement. Impossible, dès lors, de lui communiquer notre notation telle qu'elle est écrite. S'il n'y a pas de problème pour les lettres ou chiffres représentant une ligne mélodique, il faut, en revanche, « tricher » dans certains cas avec le texte fourni par l'auteur. C'est ainsi que :

a) Les caractères surmontés d'un trait devront être légèrement modifiés : le trait leur succédera au lieu de les surmonter. Les $\bar{a}$, $\bar{d}$, $\bar{1}$, $\bar{4}$, deviendront (transformés en majuscules, comme nous en avons indiqué la nécessité) : A-, D-, 1-, 4-.

b) Les accords devront, eux aussi, être linéarisés. Par exemple,
la superposition
a
n
d
deviendra, pour nous : A N D.

L'un des principaux problèmes que nous ayons eus à résoudre apparaît aussitôt : comment, à la lecture de cet accord, la machine saura-t-elle distinguer la succession mélodique A N D de la superposition harmonique composée de ces mêmes lettres ? Pour lui permettre d'y parvenir, nous avons dû introduire un caractère étranger, le signe / (*slash*). Le programme saura que tout ce qui est inscrit entre deux *slashes* devra être considéré comme une

1. Cf. *Des presses de Pierre Ballard...*, *op. cit.*, pp. 239-240.
2. Ces lettres n'étant significatives que pour la France, des désignations plus internationales sont à l'étude.

unité d'impression. S'il n'y a qu'un son, une seule note sera imprimée ; s'il y en a plusieurs, les notes correspondantes seront considérées au cours d'une même phase de lecture, de traitement, puis d'impression. Leur édition se fera en respectant leur hauteur respective et nous serons en présence d'un accord.

Pour simplifier, enfin, la tâche du musicologue, nous avons cru bon de ne pas respecter la présentation de la tablature en ce qui concerne les durées. Il aurait, certes, été possible d'introduire — toujours d'une façon linéaire — les valeurs successives, et de passer ensuite aux lettres et chiffres des notes elles-mêmes, chargeant la machine d'associer les unes aux autres, mais l'on imagine assez le nombre d'erreurs qui aurait résulté de l'emploi d'un tel procédé, erreurs dûes à l'humain chargé de coder avec une précision mathématique des séries de triples, voire de quadruples croches... Plus sagement, nous avons repris notre ancien système, qui consiste à associer à chaque fois la représentation du son à celle de sa durée. La lettre r, de durée noire, sera ainsi codée /RN/. De même, f, de valeur blanche, devient /FB/ ; $\bar{a}$, de valeur ronde, /A-R/. Les accords sont présentés selon le même principe ; chaque note doit être affectée de sa valeur dans l'état actuel de notre programme, mais nous travaillons à l'alléger (la durée ne sera plus indiquée que
5
pour la première note). L'accord c de durée croche est ainsi codé :
$\bar{4}$
/5CCC4-C/, soit la juxtaposition de 5C, CC, 4-C.

La barre de mesure étant représentée par le caractère = [1], le codage d'une pièce se présente ainsi [2] :

1. Nous aurions pu réserver le *Slash* à cet usage, car il suggère davantage une barre de mesure, mais sa rapidité de Tracé et sa lecture non équivoque nous l'ont fait préférer comme séparateur.

2. Toutes les valeurs de cette pièce ont dû être dédoublées, du fait que nous n'avons pas encore introduit la Triple croche dans notre tableau de durées.

XLV

Hā lombre.

M iij

Exemple nº 5*a*

```
9   HA LOMBRE  FOLIO XLV.
/NC/4C/DC/OC/5NNN/CD/3D/GD/2D=/5CGC/2C-GC/3C/4CCCGC/NC/4C/IC=/OC3CFC/5C/KDND2D/5
D/KD/PD/KNNN2N/5NCNGN=/3DFD/5D/TD/1D/5C/TC/5CGC/OC/DC/4C=/DDND/4D/ND/CD/ND/4D/DD
/OD/DNNN/4NCN=/DCNC/OC/DC/4C/DNNN/4NCN=/PC4CGC/NC/CC/3C/PNCNGN/KNNN2N=/5NNNLN/CN
FN/1D/CD/3D/GD/CC/3C=/4CCC4-C/NC/4C/IC/OCCC/3C/5CGC/2C=/5NON/ON2N/GD/OD/ID/4D/OC
/1C=/ON2N/NN/NN1N/5NNN=/5CGC/2C/GC/3C/4CCCGC/NC/4C/IC=/OC3CFC/5C/KOND2D/5D/KD/PD
/KNNN2N/5NCNGN=/3DFD/5D/TD/ID/5C/TC/5CGC/OC/DC/4C=/DDND/4D/ND/CD/ND/4D/DD/OD/DNN
N/4NCN=/DCNC/OC/DC/4C/DNNN/4NCN=/PC4CGC/NC/CC/3C/VNCNGN/KNNN2N=/5NNNLN/CNFN/1D/C
D/3D/GD/CC/3C=/4CCC4-C/NC/4C/IC/ONCN/5C3C/GC=/5CNC/IC/ON2N/GD/OD/ID/4D/OC/IC=/ON
2N/NN/4CCC/3C/CD/3D/CD/ND=/5N4NCN/5N4NCN/5NINNN/5NINNN/KDOD2D/5D/KD/PD/KD/5D/OD/
ID/PC4CGC/9-C/PC/KC=/5N4NGN/5NNN/4CCCGC/NC/4C/DC=/CNFN/4N3N/ID/4D/ND/CD/4C/NC=/4
C3CFC/1C/FD/1D/FD/LD/4CFC/NC/CC/3C=/CCFC/3D/CD/ND/CD/3D/GD/3NFN/3N=/GCLC/2C/GC/3
C/CCFC/NC/4N4-N=/DN1N/NN/4DGD/ND/HD/3D/NC/HC=/NCRC/CC/NC/4CCC/ICNC/OC/5N1N=/2C/4
C/ON/GD/OD/ID/4D/OC/IC=/OC/2C/IC/OC/5C/KCOC2C/PC/9-C/PC=/9-NTN/5N/KNNN/PD4D/KD/P
D/9-D=/PC4C/KCNC/5CCC/OC3C/ICGC/4C/OC3C/5C=/ON3N/INNN/4D/ND/HD/3D/NC/HC=/NC/CC/N
C/4C/ICNC/OC/5C/KC=/5NCN/4N/INGN/OD3D/ID/OD/5D=/OC3C/ICGC/4C2C/NCOC/CCFC/3C/NCRC
/XC=/NNRN/PNCNGN/9-D3D/GD/BD/2D/GC/BC=/PNGN/4N/5NIN/KCNC2C/PCGC=/KC4C2C/5C/OC/IC
NC/4NCNGN/KD3D2D/5D/OD/ID=/4NCNGN/5NNN1N/3DFD/5D/TD/1D/5C/TC=/5RGR+R=
```

Exemple nº 5b

Même s'il paraît un peu abstrait au départ, ce système se révèle extrêmement simple à retenir et rapide à noter [1]. Sans en avoir une longue habitude, le codage d'un folio du recueil de Gerle s'effectue en moins de vingt minutes et il n'est pas douteux qu'avec

1. Pour la transcription des œuvres de Cabezon notées en tablature, W. Earle Hultberg adopte un parti différent du nôtre : il procède horizontalement, codant la notation ligne par ligne, chargeant la machine de rétablir ensuite la superposition verticale des sons. Cf. *Transcription of Tablature to Standard Notation*, *op. cit.*, pp. 288-292. Nous avons, pour notre part, jugé plus simple de respecter l'ordre d'émission des sons, en indiquant dans le même groupement toutes les notes comprises dans un accord.

un peu d'entraînement — et le mode de notation simplifié auquel nous travaillons — ce temps puisse être sensiblement réduit.

Pour la représentation des « données », l'objectif essentiel que nous nous étions fixé se trouve donc atteint ; tout d'abord, *nous avons observé, avec un respect absolu,* la notation originale. D'autre part, nous sommes parvenus à *un système de codage suffisamment simple* pour qu'un musicologue, même non initié à l'informatique, puisse l'utiliser, et d'une *rapidité* telle que le gain de temps, par rapport à une transcription manuelle, soit considérable.

Le traitement par l'ordinateur.

Pour établir le programme de traitement, les problèmes à résoudre étaient de deux ordres : d'une part, les contraintes de codage imposées par l'auteur, d'autre part, la structure même de la notation en tablature.

Contrainte imposée par l'auteur : la nécessité d'avoir à décoder une représentation de sons composée tantôt de deux, tantôt de trois caractères. En effet, si le codage de la durée est constant (une lettre), certaines notes sont représentées par A, B, ou C, alors que d'autres — totalement différentes — le sont par A-, B-, C-, etc... Le programme ne peut donc, comme pour la tablature de style « italien » ou « espagnol », traiter les données caractère par caractère [1], cherchant à chaque fois le son indiqué puis sa durée [2]. Au contraire, dès qu'il identifiera un chiffre ou une lettre désignant une note, il se verra obligé de « tester » le caractère suivant pour savoir s'il s'agit du signe -. Ce n'est qu'après cette recherche que la note se trouvera identifiée avec certitude. Le traitement pourra alors passer au caractère suivant, pour examiner le code de la durée et commander l'impression correspondante.

Contrainte née de la notation en tablature : nous sommes à même de demander le décodage et l'impression tantôt de notes isolées, tantôt d'un groupe de sons superposés, dont le nombre, la nature, et même la durée, sont variables. En outre, certains sont naturels et d'autres précédés d'altérations. Or, le matériel d'impression associé aux ordinateurs opère ligne par ligne et ne permet aucun retour en arrière. Il faut donc prévoir l'impression

1. Cf. *Des presses de Pierre Ballard...*, *op. cit.*, p. 241.
2. Cf. *infra*, p. 124, le processus de cette identification.

des altérations avant celle des notes elles-mêmes, d'où des complexités de programmation sur lesquelles nous aurons à revenir.

Le programme écrit pour obtenir le décodage des données et l'impression de la notation musicale est essentiellement basé sur l'emploi de sept tableaux. Cinq d'entre eux, mis « en mémoire » de la machine, en constituent les constantes :

Le tableau T NOTES comprend trente-quatre éléments : toutes les notes émises par le luth utilisé, mais à l'état « pur », c'est-à-dire sans tenir compte des altérations. C'est, en réalité, la reproduction de l'échelle sonore représentée ci-dessus (p. 115), mais sans les dièses et les bémols.

Le tableau T DURÉES est composé des différentes lettres qui constituent les codes de durées (D, C, N, etc...). C'est lui qui commande :

Le nombre de colonnes qu'occupera la note (proportionnellement à sa durée) ;

L'emploi de l'astérisque pour remplir les notes dont la valeur va de la double croche à la noire pointée ;

L'impression du point qui viendra éventuellement se placer derrière la note.

Le tableau T SIGNES comprend tous les caractères autres que les codes des notes et des durées. Ce sont, notamment, le / (séparateur), le signe -, le signe = (code de la barre de mesure), le chiffre 9 qui, placé en première colonne de la carte, indique que le texte qui lui succède est un titre de pièce, donc qu'il ne devra pas être décodé, mais imprimé tel qu'il se présente, le « blanc » (c'est-à-dire l'absence de caractère) qui indique une fin de pièce.

Le tableau T DIÈSES comprend les caractères désignant les notes diésées.

Le tableau T BÉMOLS comprend, comme le précédent, les caractères désignant les notes bémolisées [1].

---

1. Rappelons ici que certaines lettres présentent une ambiguïté particulière de décodage. Selon qu'elles sont ou non suivies du signe -, elles indiquent tantôt une note naturelle, tantôt une note altérée. C'est ainsi, par exemple, que O- correspond à si bémol, tandis que O désigne un fa naturel. De même, B- représente un si naturel et B un fa dièse. Il est inutile de souligner les difficultés de programmation qui en ont résulté...

Ces cinq tableaux sont remplis dès le début de l'exécution du programme et restent dans la mémoire de l'ordinateur pendant tout le temps du travail. Ils sont complétés par deux autres qui, eux, ne se remplissent qu'au cours du traitement. Leur contenu est, en outre, renouvelé dès que les données qu'ils contiennent ont été utilisées. Ce sont :

Le tableau T DONNÉES, dans lequel sera rangé le contenu de chaque carte lue par la machine.

Le tableau BUFFER, dans lequel les éléments enregistrés dans le tableau précédent viendront s'inscrire afin d'être analysés. Toutefois, ce ne sont plus les quatre-vingts caractères de la carte qui y seront transférés en bloc, mais les chiffres ou lettres contenus entre deux *slashes* successifs.
L'introduction de ce tableau est indispensable pour permettre au programme d'effectuer tous les tests d'identification de caractères dont nous avons précédemment parlé.

En possession de ces éléments : tableaux de concordances lettres-chiffres et notes à imprimer d'une part, cartes perforées reproduisant, sous forme de code, la notation en tablature d'autre part, comment l'ordinateur effectue-t-il la transcription ? Voici, sommairement décrit, le déroulement du programme.

DÉROULEMENT DU PROGRAMME.

Après avoir procédé au remplissage des cinq premiers tableaux, le programme commande la lecture de la première carte de données. Si le premier caractère qu'il trouve est un 9, c'est qu'il s'agit d'une carte titre. L'intitulé est alors reproduit, puis les portées commencent à s'imprimer afin de permettre au musicologue de dessiner les clés, indiquer la mesure, etc... L'ordinateur procède alors à la lecture de la carte suivante. Il identifie le code qui lui précise qu'il s'agit d'une tablature allemande [1]. Enfin, au début de la troisième carte, il trouve le caractère / qui lui indique qu'il va trouver une notation musicale à décoder [2]. Les quatre-vingt carac-

1. Cf. *infra*, p. 131.
2. La présence du / en début de pièce est indispensable, sinon le traitement ne commence qu'au / suivant, et les sons précédents ignorés. De même, son absence en fin de pièce entraîne le non-traitement des sons qui succèdent au *slash* précédent. Pour l'avoir omis, toute une série de pièces trans-

tères perforés dans la carte sont envoyés dans le tableau T DONNÉES, puis, à partir de ce dernier, le groupe de caractères contenu entre les deux premiers *slashes* est recopié dans le tableau BUFFER. C'est sur lui que le traitement va travailler.

Prenons, par exemple, le cas de la série :

/FC/QC6-C/2C4-C/

Le tableau BUFFER est d'abord rempli de FC (les *slashes* ne sont pas recopiés). Le programme, sachant que le codage du son vient tout d'abord, examine les deux premiers caractères. Comme le second n'est pas le signe -, le premier, seul, est retenu : le F [1]. Pour l'identifier, il commence par consulter le tableau T DIÈSES, puis, comme la lettre cherchée ne s'y trouve pas, le tableau T BÉMOLS, de nouveau sans succès. Alors, il passe au tableau T NOTES et trouvera le F qui correspond au ré grave de la clé de fa. Il imprime donc cette note, sans tenir compte de sa durée [2].

Cette impression à l'état « abstrait » achevée, le traitement passe à l'examen du caractère suivant, dont il sait déjà qu'il s'agit d'une durée : le C. Ce caractère est alors recherché dans le tableau T DURÉES. Il s'y trouve bien, affecté de l'indice 2. Cela signifie que la note est de valeur croche (un astérisque viendra la remplir) et qu'elle occupera un espace de deux colonnes, la double croche étant choisie comme unité [3]. Une portée vierge est donc imprimée derrière la note, de manière à matérialiser l'espace voulu. Si le caractère de durée avait été un P (noire pointée), le processus aurait été identique, mais un point aurait été placé derrière la note, et le nombre de portées vierges serait passé à cinq [4].

Pour un accord, le processus est infiniment plus complexe. Revenant à notre exemple, nous trouvons après /FC/ :

/QC6-C/2C4-C/

---

crites se sont trouvées privées de l'accord conclusif... Seul cas où ce *slash* peut être supprimé, c'est à la fin de chaque mesure, lorsque le signe = est suivi d'un nouveau *slash*, annonçant une nouvelle série de sons à décoder.

1. S'il s'était agi de F-, la machine aurait considéré l'ensemble des deux caractères comme une entité en soi, et le processus de décodage se serait déroulé, identique.

2. S'il s'était agi d'une note altérée, l'altération aurait été imprimée avant la note elle-même. D'autre part, avant d'imprimer la note, la validité du codage de durée est vérifiée ; en cas d'invalidité, c'est un message d'erreur qui est imprimé (cf. *infra*, p. 129).

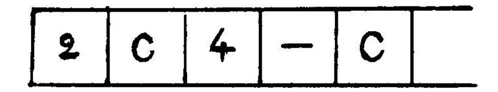
3. Ces deux colonnes sont comptées à partir de l'impression de la note elle-même.

4. Le point est également compris dans le nombre de colonnes vierges à prévoir, d'où une difficulté nouvelle pour cette impression de durées.

C'est le second groupe de sons que nous allons examiner.

Pour le programme, cet ensemble se décompose en deux sous-ensembles : 2C et 4-C, ce qui nous ramène aux conditions de décodage précédentes. Il ne pourra, toutefois, être procédé à l'impression de quelque note que ce soit, sans que toutes celles qui composent l'accord aient été examinées, certaines d'entre elles pouvant nécessiter l'impression préalable d'une altération, ce qui est d'ailleurs le cas ici : 4- correspond à si bémol [1].

Au moment où l'ordinateur doit décoder cet accord, le tableau BUFFER se présente ainsi :



Pour chaque accord, il devra être consulté quatre fois :

Première consultation : recherche des notes altérées.

Le traitement identifie tout d'abord le 2 qui représente une note naturelle, donc ne l'intéresse pas à ce moment. Le signe de durée est ignoré ; le 4 puis le signe - sont alors identifiés. Ils désignent un si bémol. Le bémol est donc imprimé à la place exacte qu'il doit occuper. Le dernier caractère, C, est, à son tour, ignoré.

Seconde consultation : recherche des notes à l'état « pur ».

Le 2, de nouveau examiné, commande l'impression d'un fa ; le C étant, une fois encore ignoré, le 4- commande l'impression du si qui succède au bémol. Le C est encore ignoré.

Troisième consultation : recherche des durées, première phase.

Cette fois, ce sont les caractères représentant les sons qui sont ignorés ; les codes des durées se trouvent, en revanche, examinés en vue commander l'impression correspondante. Le processus est alors le même que celui que nous avons décrit pour les notes isolées : impression d'un astérisque pour les noires et, éventuellement, du point qui succède à la note.

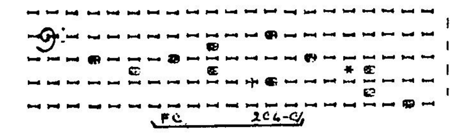
---

1. Afin de simplifier notre programme d'impression, Monsieur J. Chailley nous suggère d'employer le principe d'un signe contracté, indiquant à la fois la note et son altération. Des expériences seront entreprises dans ce sens, en vue d'apprécier la lisibilité d'une telle transcription.

Quatrième consultation : recherche des durées, seconde phase.

Il s'agit, cette fois, de repérer la valeur la plus brève, dans le cas où la durée de certains sons aurait pu être déterminée au sein de l'accord. Cette recherche est indispensable pour le calcul du nombre de colonnes à laisser vierges avant l'impression de la note suivante.

A l'issue des quatre consultations du tableau BUFFER, l'impression de l'accord est achevée. Le codage que nous avons pris pour exemple se lit ainsi :



Le programme peut alors procéder au traitement du groupe de caractères suivant.

En résumé, *le programme de traitement reproduit fidèlement la démarche de l'esprit humain* : il analyse chaque caractère, recherchant successivement celui (ou ceux) qui représente la note, puis celui qui indique la durée. A chaque étape de cette consultation, le traitement — tout comme le musicologue — se réfère à des constantes (ce sont les tableaux que nous lui avons fournis) pour identifier le caractère qui lui est proposé. Ce n'est que lorsqu'il a réuni tous les éléments de son information qu'il commande l'impression musicale correspondante.

Du fait de sa conception même, cette *logique rigoureuse de programmation* doit, pour donner les résultats voulus, s'appuyer sur une *logique de codage* tout aussi absolue. En effet, en dépit des protections que nous avons prévues pour détecter des erreurs éventuelles de la part du musicologue, une interversion de caractères (présentation de la durée d'abord, du son ensuite) ne peut, dans certains cas, être détectée par le programme [1].

---

1. Imaginons que le son S, de valeur P (noire pointée), se trouve codé PS au lieu de SP. La machine identifiera tout d'abord le caractère P comme étant celui de la note, le trouvera dans le tableau T BEMOLS. Elle imprimera donc le bémol, puis cherchera dans le tableau T DURÉES à quelle valeur de note correspond la lettre S. Ne trouvant pas celle-ci, puisqu'elle n'y figure pas, elle n'imprimera pas la note, mais un message : DURÉE INCONNUE (voir exemple p. 129). En présence de cet avertissement, le musi-

L'ÉDITION.

L'édition musicale résultant du décodage de la tablature peut s'effectuer de façons diverses. Des procédés de photocomposition sont actuellement à l'étude aux U.S.A. [1]. Il est également possible d'utiliser des chaînes d'impression munies, à la place des lettres et chiffres qu'elles comportent habituellement, de caractères destinés à l'impression musicale : notes, hampes, crochets pour les croches, doubles-croches, etc..., silences, barres de mesure et de reprise [2]. C'est ce type de matériel dont nous espérons disposer, un jour, pour nos travaux. Dans l'attente de celui-ci, nous sommes dans l'obligation d'employer un appareillage courant : une « imprimante » dont les possibilités — hormis la rapidité — ne dépassent guère celles d'une machine à écrire, avec cette restriction supplémentaire qu'elle n'est pas susceptible de revenir en arrière...

---

cologue pourra se reporter au codage litigieux pour voir d'où vient l'erreur et effectuer la correction nécessaire. Dans le cas du travail sur cartes perforées que nous avons choisi, il suffira de faire reperforer celle où figurent les données fautives. Cette facilité de correction est un des avantages essentiels de l'emploi des cartes pour ce type de travail.

Second cas, non détectable dans l'état actuel de notre programme : admettons, cette fois, que ce soit un son B, de valeur P, dont le codage se trouve inversé. Nous avons alors PB, au lieu de BP. Le P est lu, la note trouvée, puis le signe de durée interrogé. C'est un B, qui existe dans le tableau T DURÉES et commande l'impression d'une blanche. Aucun message d'erreur ne peut donc être imprimé, et l'on trouvera, au lieu d'un fa dièse noire pointée, un si bémol de valeur blanche...

Si la majeure partie des erreurs de codage, dans le cas d'une interversion note-durée, peuvent être détectées par la machine (seules, dans notre programme, huit lettres de durées sont employées et peuvent être confondues avec un caractère de note), il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit d'une mauvaise lecture pour le codage de la note elle-même. Toutes les lettres de l'alphabet étant utilisées, la machine ne peut adresser un message d'erreur que si le codage comporte un J (qui n'existe pas). En dehors de ces cas, elle imprimera servilement la transcription du caractère qui lui a été fourni. Il serait, certes, possible de faire vérifier la justesse de toutes les impressions, mais il en résulterait une telle complexité de programmation que nous avons jugé bon d'y renoncer — momentanément, du moins.

Pour l'emploi correct de notre programme, le codage, puis la perforation des cartes, devront être très soigneusement vérifiés, ce qui n'empêchera pas une dernière vérification de l'édition.

1. Il s'agit du procédé PHOTON ; cf. W. Earle HULTBERG, *op. cit.*, p. 289. A la suite de contacts que nous avons établis, il n'est pas exclu que l'Imprimerie Nationale s'intéresse à ce procédé d'édition musicale pour la diffusion de nos transcriptions.

2. De telles chaînes d'impression, réalisées par I.B.M., sont déjà en usage aux U.S.A.

Ce n'est, finalement, qu'au prix d'une série d'artifices que nous sommes parvenus à un résultat. Comme nous les avons déjà longuement décrits dans notre précédent article [1], nous n'en rappellerons que l'essentiel :

« *Listing* » employé dans le sens vertical ;

Lettres I utilisées pour tracer les portées et O pour les notes ;

Signe — pour tracer les barres de mesure, = pour les barres de reprise ;

Astérisque pour les dièses, court trait vertical pour les bémols ;

Représentation matérielle des durées par les colonnes imprimées sur le *listing*.

L'important problème de graphisme posé par les queues des notes a été, ici, délibérément abandonné. Le musicologue doit les tracer lui-même, ce qui lui permet, en même temps, de restructurer la polyphonie à son gré [2].

Grâce à notre programme de décodage et à l'emploi de ces procédés rudimentaires d'impression, nous avons déjà pu transcrire un certain nombre de pièces du recueil de Hans Gerle pris comme sujet d'expérimentation [3]. Voici, à titre d'exemple, le résultat obtenu. C'est volontairement que nous reproduisons deux fragments distincts : celui d'un début de pièce avec l'impression du titre, et celui d'une carte où s'est glissé un mauvais codage, commandant l'impression d'un message d'erreur (voir exemple p. 129). Les premières notes sont restées telles qu'elles sortent de l'imprimante ; nous avons ensuite ajouté les queues et les silences.

Pour donner une idée de la rapidité d'exécution d'une telle transcription nous indiquerons que le temps utilisé pour deux chansons

---

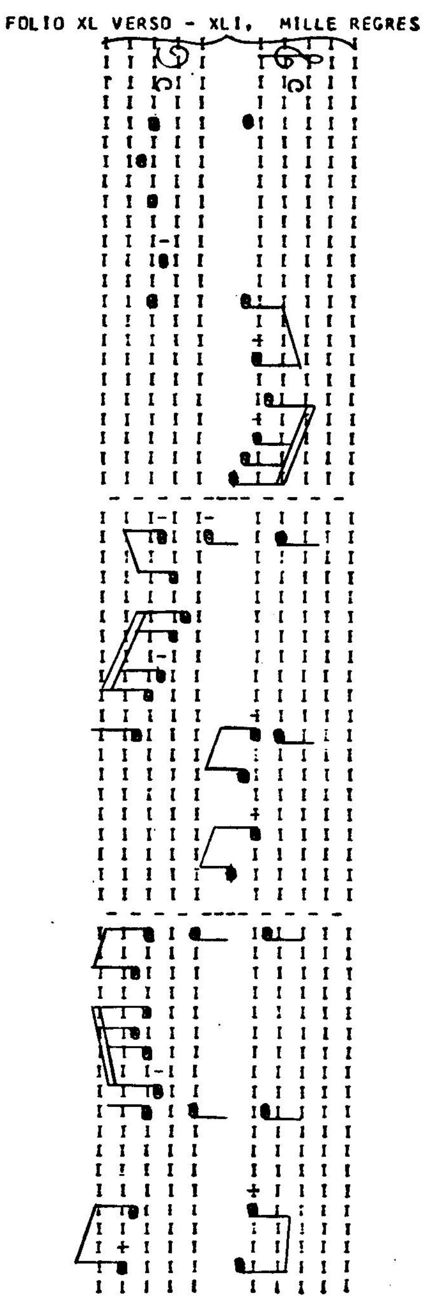
1. *Op. cit.*, pp. 236-238.

2. L'impression des queues des notes, dans le cas d'une transcription comme celle du recueil de Hans Gerle — et de toutes les pièces polyphoniques en général — pose un réel problème : en fonction de quels critères la machine doit-elle commander l'impression de queues orientées vers le haut ou vers le bas, déterminant par là-même l'appartenance des sons à une ligne mélodique précise. S'il s'agit d'une partie supérieure ou d'une basse, certaines constantes peuvent être déterminées, donc programmées ; dans le cas de voix intermédiaires, le problème semble, en revanche, difficilement soluble. Nous nous attachons toutefois, dès maintenant, à son étude.

3. Ce sont, en particulier, les chansons de Josquin des Prés que nous avons transcrites à l'intention du Congrès International récemment organisé à Washington.

f° XLv°, mes. 12 -14

DUREE INCONNUE



de Josquin des Prés, *Mile regres* [1] et *Plus nulz regretz* [2], qui représentent cinq folios et demi en tablature, est de l'ordre suivant :

Environ deux heures de codage ;

Un passage en machine de 1'33", dont 1'11" de compilation du programme, soit un temps moyen de transcription de onze secondes par pièce...

Même si le musicologue doit revoir soigneusement le texte imprimé pour détecter d'éventuelles erreurs de codage et dessiner lui-même les queues des notes, le gain de temps reste évident... [3]



En possession d'un programme qui, bien qu'encore à l'état expérimental, donnait des résultats appréciables pour la tablature allemande, nous avons cherché à étendre son application aux autres tablatures ; dès maintenant, il est possible de transcrire, par son intermédiaire, les deux notations pour luth que nous avions écartées au début de nos recherches : la tablature française et l'italienne.

Pour y parvenir, trois tableaux d'équivalences des sons ont été élaborés :

Tablature allemande

sol	5	e	k	p	v	ꝯ	$\overline{e}$	$\overline{k}$	$\overline{p}$
ré	4	d	i	o	t	≭	$\overline{d}$	$\overline{i}$	$\overline{o}$
la	3	c	h	n	s	z	$\overline{c}$	$\overline{h}$	$\overline{n}$
fa	2	b	g	m	r	y	$\overline{b}$	$\overline{g}$	$\overline{m}$
do	1	a	f	l	q	x	$\overline{a}$	$\overline{f}$	$\overline{l}$
sol	$\overline{1}$	$\overline{2}$	$\overline{3}$	$\overline{4}$	$\overline{5}$	$\overline{6}$	$\overline{7}$	$\overline{8}$	$\overline{9}$

1. fo XL vo-XLI.
2. fo XLI vo-XLIII.
Ce programme, comme le précédent, a été compilé sur *Control Data 3600* et le résultat listé sur I.B.M. 360, ces deux ordinateurs appartenant au C.N.R.S.
3. Il est difficile d'apprécier le temps que demande la même transcription effectuée à la main car un musicologue, même très entraîné, ne peut guère rester plus d'une heure sur un tel travail.

Tablature française

n° de ligne									
6	a	b	c	d	e	f	g	h	i
5	a	b	c	d	e	f	g	h	i
4	a	b	c	d	e	f	g	h	i
3	a	b	c	d	e	f	g	h	i
2	a	b	c	d	e	f	g	h	i
1	a	b	c	d	e	f	g	h	i

Tablature italienne

n° de ligne									
1	0	1	2	3	4	5	6	7	8
2	0	1	2	3	4	5	6	7	8
3	0	1	2	3	4	5	6	7	8
4	0	1	2	3	4	5	6	7	8
5	0	1	2	3	4	5	6	7	8
6	0	1	2	3	4	5	6	7	8

Désormais, une entrée en l'une ou l'autre notation est susceptible d'être décodée, les seuls impératifs, pour pouvoir employer le programme, étant les suivants :

Que l'accord et l'étendue du luth soient identiques à ceux que nous avons envisagés ;

Qu'une carte, placée en début des données, indique la tablature utilisée [1].

---

1. Pour distinguer les différentes tablatures, nous avons adopté les codes suivants :

Tablature allemande : chiffre 1.
Tablature française : chiffre 2.
Tablature italienne : chiffre 3.

En ce qui concerne le codage, le principe reste le même ; la seule transformation à apporter est de désigner les sons par deux caractères :

1) le numéro de la ligne utilisée ;

2) le chiffre ou la lettre indiqué par l'auteur.

Par exemple, en tablature française, un c noté sur la troisième corde, sera codé 3C ; un f sur la cinquième corde, 5F. En tablature italienne, un 1 sur la deuxième corde, deviendra 21, et un 6 sur la sixième corde 66. Cet ensemble de deux caractères représentant le son à émettre sera, comme précédemment, suivi de l'indication de la durée. Ce sont donc, cette fois, trois caractères qui indiquent systématiquement chaque note ; ils seront, naturellement, présentés entre *slashes*.

Du fait de l'adjonction de ces deux nouveaux systèmes de codage, le fonctionnement du programme se trouve, dans sa première phase du moins, légèrement modifié. Le code indiquant le type de tablature à traiter figure sur une carte placée après la carte titre ; après rangement de ce code dans la mémoire, le traitement passe à la lecture de la carte suivante. S'il s'agit d'une notation à transcrire, le contenu de la carte est envoyé, comme précédemment, dans le tableau T DONNÉES. Un sous-programme de traduction permet de trouver l'équivalence en tablature allemande de chaque son exprimé en tablature française ou italienne. Ce sont ces équivalences qui viennent se ranger dans le tableau BUFFER. L'opération achevée, le programme traite le contenu de ce dernier selon le processus que nous avons décrit [1] et l'impression musicale s'effectue de manière identique. Le gain de temps apparaît, ici, encore plus spectaculaire que pour la tablature allemande. En effet, du fait de sa simplicité, le codage de cette sorte de tablature peut être effectué par un personnel ayant seulement reçu les quelques consignes indispensables ; il ne reste plus alors, au musicologue, qu'à faire les vérifications nécessaires et à restructurer la pièce en fonction de ses propres critères...



D'aucuns nous reprocheront, avec raison, les limites de ce programme : étendue sonore insuffisante, chromatisme incomplet,

1. Cf. *supra*, p. 121.

codage trop lourd, impression musicale rudimentaire. Nous en avons conscience ; qu'il nous soit toutefois permis de rappeler qu'il ne s'agit là que d'un programme expérimental, élaboré avec des moyens réduits : humains, matériels, financiers. En le réalisant, notre but essentiel était de vérifier si les ordinateurs pouvaient être utilisés pour la transcription des tablatures. Or, il s'avère qu'ils peuvent effectivement rendre de grands services aux musicologues dans ce domaine. Afin de poursuivre nos recherches et agrandir notre champ d'action, nous avons donc constitué une équipe de recherche composée de musicologues et d'informaticiens [1]. Son propos est de réaliser un ensemble de programmes mis à la disposition des musiciens et des chercheurs pour leur permettre d'obtenir, rapidement, la transcription de n'importe quel type de tablature [2].

Avant même que soit réalisé un aussi vaste projet, il n'est pas douteux que notre système de transcription automatique apporte une preuve nouvelle de l'intérêt qu'offre l'emploi des ordinateurs dans notre discipline. Par la place privilégiée qu'elle occupe, au juste point de convergence des sciences exactes et des sciences humaines, la musicologie se voit en effet, au même titre et plus encore peut-être que la philosophie, la littérature ou la linguistique, appelée à tirer profit de cette nouvelle venue dont elle ne fait qu'entrevoir les applications à son propre domaine : l'Informatique.

Hélène CHARNASSÉ et Henri DUCASSE
Octobre 1971

---

1. E.R.A.T.T.O. : Équipe de Recherche sur l'Analyse et la Transcription des Tablatures par Ordinateur. Composée de huit personnes, cette équipe a déjà commencé l'étude d'un programme de transcription dont les possibilités seront beaucoup plus étendues.

2. Certains membres de l'équipe seront, en outre, chargés de constituer *une bibliothèque de programmes* et *une banque de données* à l'usage des musicologues travaillant sur les tablatures et sur des textes musicaux en rapport étroit avec celles-ci.

Un prince mélomane au XVIIIe siècle

LA VIE MUSICALE A LA COUR D'ANTOINE Ier, PRINCE DE MONACO (1661-1731)

DÉJÀ active au XVIIe siècle, la vie musicale à la cour de Monaco se développe sensiblement et tient une place plus large au début du XVIIIe, sous le règne du prince Antoine Ier.

Né en 1661, Antoine Grimaldi, après des études classiques chez les Jésuites du Collège de Clermont, à Paris, entre en août 1675 dans la plus célèbre école militaire du temps, l'Académie royale dirigée par l'italien Bernardi. Mais ses goûts le portent plus volontiers vers la musique que vers le métier des armes. Par son *Journal* tenu au cours d'un voyage en Italie, en Allemagne et aux Pays-Bas — d'avril 1679 à mai 1780 —, nous savons qu'il s'intéresse déjà vivement aux arts. Il séjourne une semaine entière à Bologne — alors grand centre musical italien — et fréquente le théâtre : « L'opéra, note-t-il, où sont les voix de la signora Marguarita Salicola et Teresa Rossy — Gioseppin de Bavière premier musicien d'Italie, estoit à Bologne passant. » [1]

Rentré à Paris, il prend du service dans l'armée royale [2], mais se passionne surtout pour le monde du théâtre et de la musique. Il fréquente assidûment les coulisses de l'Opéra, et devient l'ami intime de Lully. La vie qu'il mène alors dans le sillage de l'illustre compositeur — débauché notoire — ne semble pas particulière-

---

1. *Relation autographe d'un voyage effectué en 1679 par le duc de Valentinois* (*Archives du Palais de Monaco,* C 142). — Ce récit a été publié par Gustave SAIGE, dans *Glanes d'Archives* (Monaco, 1906), pp. 155-256.

2. Il participe aux sièges de Philisbourg, de Namur, et à la bataille de Fleurus. Il quitte l'armée à la fin de la guerre de la Ligue d'Augsbourg, en 1697.

ment édifiante [3]. Sa prestance, et son esprit, lui valent beaucoup de succès chez les danseuses. « Sa taille et sa figure — note Saint-Simon —, lui avoient acquis le nom de Goliath. » [4] De sa fréquentation du milieu chorégraphique lui naissent deux enfants naturels : d'abord un garçon — qui deviendra le chevalier Grimaldi — baptisé à l'église Saint-Roch le 2 octobre 1697, dont la mère est Élisabeth Durfort, danseuse à l'Opéra [5] ; puis, un peu plus tard, Antoinette — dite Mademoiselle de Saint-Rémy —, fille de Victoire Vertu, également danseuse à l'Académie Royale [6].

Durant ces folles années de jeunesse, parmi ses intimes figurent encore Mademoiselle Guyot, très jeune ballerine de la même scène [7], puis une certaine Babé, que nous n'avons pu identifier [8], et aussi — parmi ses relations masculines — le compositeur André Cardinal Destouches. Celui-ci, qui vient de quitter l'uniforme de mousquetaire après quelques écarts de conduite, semble exercer une grande et étrange fascination sur le futur souverain. Très liés, les deux amis ne cesseront de s'écrire jusqu'à la mort du prince en 1731 [9].

***

A la mort de son père, Louis Ier, le 3 janvier 1701, Antoine Ier — à son grand regret — se voit obligé de quitter Paris et la vie brillante et facile qu'il y mène. Devenu prince, il ne quittera plus guère son rocher, et ne fera que de brefs séjours dans la capitale,

---

3. Toutefois, en 1688, Antoine Ier épouse Marie de Lorraine, fille de Louis de Lorraine, comte d'Armagnac. De 1696 à 1708, naîtront six filles, dont trois meurent prématurément.

4. Saint-Simon, *Mémoires*, chapitre xxv (Édit. Gallimard, tome I p. 367. — Très souvent, dans ses lettres, Antoine Ier utilise son surnom.

5. *Archives du Palais de Monaco*, C 226.

6. *Ibid.*, C 226 et 256.

7. Une vingtaine d'années plus tard, le 6 février 1724, Destouches lui écrira : « Votre ancienne amie Mlle Guyot s'est retirée, chargée de trop d'embonpoint... Elle ne mérite nul regrets » (*Archives...*, C 183).

8. Dans une lettre à l'Auditeur Général Bernardony (13 juillet 1728), Antoine écrit : « ... Mon goût pour les coulisses m'en donna un violent pour Babé : Petit ménage dans la petite rue Saint-Roch... Je me trouvais très bien, et très à mon aise » (*Minutes de la correspondance d'Antoine Ier*, *Archives*... C 177).

9. Ces lettres ont parfois un ton assez équivoque. Antoine appelle fréquemment Destouches « son petit poulet d'argent ». — Conservée aux Archives du Palais de Monaco, cette correspondance a été en grande partie publiée par André Tessier, dans la *Revue Musicale* (décembre 1926, février mars et mai 1927).

en 1702, 1703 et 1706, déplorant toujours davantage la perte de sa libre existence passée [10].

Les nouvelles qu'il reçoit de ses amis parisiens n'apaisent qu'imparfaitement sa nostalgie. Sans cesse, il demande à ses correspondants plus de détails sur les événements musicaux, et particulièrement sur tout ce qui se passe à l'Opéra. Le dépouillement complet que nous avons réalisé des trente-et-un volumes des minutes de sa correspondance [11], nous a permis de relever de très nombreuses et fort intéressantes allusions à ses préoccupations, et à son goût toujours de plus en plus vif pour l'activité artistique. Ainsi, à son gendre Jacques de Matignon, duc de Valentinois, il écrit, le 14 février 1719 : « Vous me faites un tableau tout gracieux des voluptés que l'on goûte à Paris, et de l'Opéra qui en est la source principale. L'eau m'en vient à la bouche, je l'avoue... Au reste, je vous sçais un gré infini d'aimer la Musique. » [12] Le 4 avril 1724, il reçoit de son ami le Marquis de Reynel, « Mestre de Camp du Régiment de Santerre », un véritable gazetin relatant tous les faits marquants de la vie parisienne : « Votre Chapitre sur l'Opéra me touche, et m'attendrit infiniment. Plût à Dieu qu'il me fut permis d'aller quelque jour occuper la place qu'on me destine dans les coulisses ; peut-être qu'en faveur de ma gloire passée on y feroit grâce à mon âge et à mes infirmitez. Mais tout m'interdit une si douce espérance. » [13] A l'une de ses filles, la Princesse d'Isenghien, il écrit encore, le 23 février 1725 : « Je reconnois mon sang à ton assiduité pour l'Opéra. Plût à Dieu que je pûsse partager avec toy ce charmant spectacle, j'en vivrois dix ans de plus. » [14] Enfin, parmi de nombreuses lettres où se relèvent de semblables allusions — que nous ne pouvons toutes citer ici —, retenons encore celle adressée à Destouches, à propos de l'Opéra, le 23 mars 1728 : « Je vous prie de me détailler quels sont les sujets qui le com-

10. Après sa mort, son gendre Jacques de Matignon, note qu'il passa à Monaco « une grande partie de sa vie, s'amusant alternativement avec ses maîtresses et de petits messieurs, et se divertissant à les chanter » (Recueil manuscrit des *Poésies du beau-père surnommé Goliath... recueillies et mises en lumière par le gendre, avec des notes marginales* (*Archives...*, C 219).

11. *Archives du Palais de Monaco*, C 177-208 (1701-1730). — Le dernier volume s'arrête à la date du 9 février 1731 ; Antoine meurt le 21.

12. *Archives...*, C 190, Folio 58 recto.

13. *Ibid.*, C 195 (pp. 491-493). — Une blessure à la jambe, reçue devant Namur en 1692, ne s'était jamais guérie, et contraignait souvent Antoine à l'immobilité. Pour se déplacer plus aisément, d'un étage à l'autre de son Palais, il avait fait installer une « chaise volante », sorte d'ascenseur, « envoyé de Paris par M. Boisfranc, architecte ».

14. *Archives...*, C 196 (p. 114). — Voir aussi la lettre du 5 février 1726, à la même (C 198, pp. 140-141).

posent, et la situation actuelle de touttes choses à cet égard. Mon ancien, et toujours très tendre attachement pour ce charmant spectacle où j'ay passé si délicieusement les beaux jours de ma jeunesse, m'en fait de plus en plus regreter l'heureux temps, et le charme va si loin encore, que malgré ma vieillesse, et le qu'en diroit-on, je redeviendrois plus pilier des coulisses que je ne le fus jamais, si j'étois à portée de les rejoindre ! Mais à tant de bonheur je ne suis pas destiné ! »[15].

Pour atténuer ses regrets, Antoine Ier se fait tenir au courant de toutes les œuvres — anciennes et nouvelles — représentées à l'Opéra. Il en discute et les juge. Ainsi, en 1723, à l'occasion d'une reprise de *Thétis et Pélée*, tragédie lyrique de Colasse[16], il écrit à son gendre, le duc de Valentinois : « Vous jugez en maître de l'opéra de *Thétis et Pélée.* Lully n'auroit pas mieux fait ce qui en est beau, mais j'ajoute qu'il auroit fait beau ce qui en est médiocre. »[17] En 1725, la création du ballet des *Éléments*[18], de son ami Destouches, le réjouit vivement, si nous en jugeons par plusieurs lettres adressées à sa fille, la Princesse d'Isenghien : « Nous jugerons bientôt du nouvel opéra de la façon de Destouches, intitulé le ballet des Ellémens, car j'en ay demandé un exemplaire. Convient que tu n'es pas fâchée de me ressembler par ton goût pour l'armonie ; c'est, dit-on, celuy des prédestinez. Et franchement une fille qui tient de si belles inclinations de son père a grande raison de s'en aplaudir. »[19] Et de préciser encore, à la même : « De tous les auteurs depuis Lully, je ne connois que Destouches qui aye créé ; les autres se contentent de retourner les chants à peu près comme on retourne les vieux habits à la friperie, et de leur donner un léger éclat de neuf qui s'évanouit au bout d'un moment. »[20].

A la fin de cette même année 1725, sa fille la Princesse d'Isenghien lui envoie la partition de *Télégone*, tragédie lyrique de l'abbé Pellegrin pour le livret, et de Louis de Lacoste pour la musique[21],

15. *Archives...*, C 202 (pp. 273-276).
16. Pascal Colasse (1649-1709). — *Thétis et Pélée*, créée le 11 janvier 1689, sera repris plusieurs fois jusqu'en 1750.
17. *Archives...*, C 194 (p. 623).
18. Rappelons que *Les Éléments*, ballet en quatre actes et un prologue, de Lalande et Destouches, avait été créé aux Tuileries en décembre 1721, avant d'entrer à l'Opéra, le 29 mai 1725.
19. Lettre du 3 août 1725 (*Archives...*, C 197, p. 448).
20. 31 août 1725 (C 197, p. 513).
21. Louis de Lacoste (1675-1754), maître de chant et chef d'orchestre à l'Opéra.

qui vient d'être créée le 6 novembre : « Je te remercie de l'opéra de *Télégone* ; si le public se divertit à une telle musique pillée et triviale, tant pis pour luy : nous en tenterons pourtant l'exécution, mais je ne te répons pas que j'aye la patience d'en soutenir la gageure. Je fais tâter actuellement le balet des *Elémens*, qui pétille de mille et mille grâces, et de tours nouveaux qui vont au cœur... » [22]. Pour la même — sa confidente préférée — il note encore : « Par l'étiquette de quelques morceaux de l'opéra de *Tellégone* qu'on m'a bourdonné, j'ay eu des pressentiments de sa chûtte, qui te vaut le plaisir d'entendre actuellement *Atis*. En revanche, j'ay été enchanté du gracieux ballet de Destouches, intitulé *Les Éléments*, que nous avons exécuté deux fois d'un bout à l'autre. » [23]

Cette reprise de l'œuvre de son ancien compagnon de plaisir, Lully, le comble de satisfaction : « J'assiste en esprit à l'opéra d'*Athys* tous les jours qu'on le représente ! Destouches, dont j'ay une longue lettre, me confirme tout ce que tu me mandes. » [24] Il en est de même, en mars 1728, dans un billet adressé au Marquis de Grimaldi : « Vous me faîtes un vrai plaisir de me dire que les acteurs de l'Opéra sont racomodés, et qu'on va dédomager le public de la chute d'*Orion* [25] par la représentation de *Bellérophon* [26], puisqu'il en faut toujours venir à Lully en pareille occasion. » [27] Et de défendre encore son idole : « Si j'avais été à Paris, j'aurais disputé à Destouches la direction de l'Opéra à l'appuy de mon goût pour la mélodie et de mes anciennes assiduités dans les coulisses. Dieu sait combien je suis partisan de sa musique ; mais ne luy en déplaise, je pesterois autant que le public s'il s'avisoit de donner ses opéras plus souvent que de raison au préjudice de ceux de M. de Lully. » [28]

Durant les toutes dernières années de sa vie, cette même avide curiosité ne cesse de se manifester, et toutes les créations pari-

22. Lettre du 11 décembre 1725 (C 197, p. 759). — Sur cette même œuvre, trois autres lettres à la Princesse d'Isenghien contiennent aussi d'intéressants détails (13, 20 et 23 novembre 1725 ; C 197, pp. 689, 717 et 721).
23. Lettre du 1er janvier 1726 (C 198, p. 2). — *Athys*, de Lully, avait eu un grand succès constant depuis sa création, le 10 janvier 1676.
24. 29 janvier 1726 (C 198, p. 118).
25. Tragédie lyrique de l'abbé Pellegrin et Lacoste (Première représentation le 17 février 1728).
26. Livret de Th. Corneille et Fontenelle, représentée pour la première fois le 31 janvier 1679.
27. Lettre du 9 mars 1728 (C 202, p. 227). — Voir aussi deux autres missives au même (3 février 1728, C 202, p. 116, et 3 août 1728, C 203, p. 598).
28. 17 février 1728 (C 202, p. 169).

siennes trouvent un écho dans sa correspondance. Ainsi au début de 1727, il se passionne pour la dernière partition de Rebel et Francœur [29], et, une fois de plus, se confie à ses habituels informateurs : « Sur ce que tu m'as mandé, et M. de Grimaldy, que *Pirame et Thisbé* faisoient les délices de Paris, j'ay voulu l'entendre à mon Concert où nous avons trouvé que les airs de violons sont très jolis, et les chœurs fort beaux. Nous aurions souhaité que le récitatif, ou la déclamation, eut répondu à tout le reste. Mande-moy ton sentiment, et fais moy observer les endroits qui sont les plus goûtez. » [30] « Faites moy l'amitié, mon cher Marquis, de vous informer de touttes les chansons et les parodies que le sr de la Popelinière peut avoir fait, tant sur l'opéra de *Pirame et Thisbé*, ou sur d'autres ouvrages afin de les avoir pour les faire transcrire proprement, et me les adresser dans une de vos lettres. » [31]

Ne pouvant reproduire, dans le cadre limité de ce chapitre, toutes les allusions aux nouvelles œuvres de l'époque, et les jugements très sagaces du prince Antoine Ier, nous signalerons seulement les principales pièces sur lesquelles il disserte dans ses lettres : *La Princesse d'Élide*, ballet-héroïque d'Alexandre de Villeneuve [32], *Tancrède*, de Campra [33], *Les Caractères de la Danse*, ballet de Jean-Ferry Rebel [34], *Télémaque*, de Destouches [35], et *Pyrrhus* de Royer [36], sans compter les reprises de quelques œuvres majeures de Lully [37].

---

29. François Rebel (1701-1775) et François Francœur (1698-1787) étaient alors chefs de pupitres des premiers violons à l'Opéra.

30. Lettre à la Princesse d'Isenghien, 28 janvier 1727 (C 200, p. 83). — La tragédie lyrique *Pyranne et Thisbé*, de F. REBEL et F. FRANCŒUR avait été créée le 17 octobre 1726.

31. Au Marquis de Grimaldi, 28 janvier 1727 (C 200, p. 85).

32. A. de Villeneuve (1677-1756), d'abord maître de chapelle à Sainte-Trophime d'Arles, se fixe à Paris en 1719. Son ballet est créé à l'Opéra le 20 juillet 1728. — Sur cette œuvre, voir la lettre du 21 décembre 1728, au Marquis de Grimaldi (C 203, p. 915).

33. Il s'agit ici d'une reprise de *Tancrède*, créée le 7 novembre 1702 (Lettres du 28 déc. 1728 (C 203, p. 929), et 22 mars 1729 (C 204, pp. 251-252).

34. Lettre du 8 mars 1729 (C 204, pp. 219-220). — La première représentation de ce ballet de Jean-Ferry Rebel avait eu lieu en 1715.

35. A ce propos, il écrit : « J'attends avec impatience le récit du succès de la première représentation de *Télémaque*, où l'on a fait des changements qui rendent le poème plus parfait, et certaines scènes languissantes beaucoup plus vives ; c'est à mon gré le chef-d'œuvre de Destouches » (Lettre au chancelier Seguier, 3 mars 1730, C 206, p. 235). — Voir aussi la lettre du 7 avril 1730, au même (C 206, p. 328). — La création de *Télémaque* remontait au 29 novembre 1714.

36. Lettre au Marquis de Grimaldi, 24 novembre 1730 (C 207, pp. 856-857). — La création de cette tragédie lyrique date du 26 octobre 1730.

37. Voyez notamment : *Alceste*, dans les lettres des 21, 28 et 31 décembre 1728 (C 203, pp. 915, 939 et 944) ; *Thésée*, lettre du 20 décembre 1729, à

Enfin, ne se contentant pas de juger seulement de la valeur musicale des ouvrages, Antoine Ier se préoccupe aussi beaucoup de la qualité de l'interprétation. Il parle souvent de la basse Thévenard [38], interprète de tous les grands rôles du temps, qu'il a connu dans sa jeunesse. Fréquemment, en des termes presque identiques, il redit à sa fille cette même recommandation : « Je suis charmé que tu me confirmes les applaudissements que Thévenard s'y attire, et je te charge de le faire appeler dans ta loge pour l'en féliciter de ma part, de la manière la plus tendre. N'y manque pas, ma Poupou, je t'en conjure. » [39] A son cousin, le Marquis de Raffetot, il affirme que « Thévenard, pareil à ces vins qui n'ont point de lie, plaira jusqu'au dernier moment. » [40] Il suit aussi très régulièrement la carrière du ténor Muraire [41], et s'informe du succès des danseuses les plus célèbres du moment : la Camargo, la Sallé [42], mesdemoiselles Le More [43] et Prévost, à qui il fait envoyer parfois des fleurs [44].



Cette passion pour la musique ne reste pas seulement intellectuelle, mais se traduit par une pratique active. Dans son palais de Monaco, Antoine Ier vit dans un véritable bain sonore : « Nous musiquons du matin au soir, et les journées nous paraissent courtes.

---

la Princesse d'Isenghien (C 205, p. 790) ; *Roland*, lettre à la même, du 6 décembre 1729 (C 205, p. 762).

38. Gabriel Thévenard (1671-1741). — Entre autres lettres, voyez : 3 février 1728 (C 202, p. 116) ; 17 février 1728 (C 202, p. 166) ; 2 nov. et 31 déc. 1728 (C 203, pp. 821 et 944) ; 22 mars et 17 mai 1729 (C 204, pp. 281 et 369) ; 27 janvier et 7 avril 1730 (C 206, pp. 116 et 328). — Thévenard se retire de la scène en 1730.

39. Lettre du 31 décembre 1728 (C 203, p. 944).

40. 26 décembre 1727 (C 201, p. 817).

41. Muraire, haute-contre, né à Avignon, obtient de grands succès à l'Opéra entre 1715 et 1726. Il se retire alors dans sa ville natale.

42. Voir notamment les lettres du 1er oct. 1728 (C 203, p. 759), 2 nov. 1728 (C 203, pp. 821-822, et 8 mars 1729 (C 204, p. 219).

43. « J'ay oüy dire merveilles de Madelle Le More, et vous me confirmez bien ce qu'on m'en a dit de plus avantageux ! Plût à Dieu que je puisse partager les ravissements qu'elle m'excite, et juger par moi-même de la légèreté des cabrioles de la nouvelle danseuse : j'en rajeunirois au moins de 20 ans » (Lettre au Marquis de Raffetot, 26 décembre 1727, C 201, p. 817).

44. Au Marquis de Grimaldi, le 28 février 1727, il écrit : « ... Je vous prie aussi de me justifier auprès de Madelle Prévôt, du retardement des fleurs qui luy sont destinées. J'en ay donné la commission à Gennes, et je ne sais pourquoi on ne l'a pas encore exécutée, mais je vais récrire de si bonne porte que nous les aurons incessamment » (C 200, p. 167).

Oh! dolce vita! Que ne pouvez-vous durer à jamais. »[45] Il entretient une troupe de chanteurs et un orchestre, dont il surveille personnellement le recrutement. Il ne cesse d'organiser des concerts et des représentations théâtrales d'opéras, qu'il conduit souvent lui-même avec une canne de direction ayant appartenu à Lully : « ... J'ose dire au surplus avec vérité — écrit-il à Destouches — qu'à l'exception de Paris, il n'y a nul endroit où l'on exécute mieux qu'icy, et que vous seriez un peu édifié de me voir parfois battre la mesure et donner les mouvemens avec la fameuse canne de Lully : c'est une relique que je conserve soigneusement, et que j'adoptay le moment d'après sa mort. On pourroit dire, à l'égard de cette illustre canne, ce que le soldat disoit après la mort de M. de Turenne, voyant les généraux embarassez dans le parti qu'ils devoient prendre : qu'on lâche sa pie, disoient-ils (cheval qu'il montoit ordinairement), elle nous conduira bien. J'en use ainsy avec cette canne : elle part d'elle-même, et à ma taille gigantesque près, quand je l'ay en main, on me prendroit pour un second Marais. »[46].

Toutes les tragédies lyriques et les opéras-ballets créés à Paris sont presque aussitôt représentés au palais de Monaco, dans les meilleures conditions. « Ma musique quoique petite est, je vous assure, très bonne »[47], affirme-t-il à son ami Destouches. Et ainsi, grâce à ce souverain mélomane — dans cette principauté pourtant bien voisine de l'Italie, et toute imprégnée de son influence —, la musique française tient déjà une place de choix, primauté qui ne cessera de se maintenir et s'affirmer par la suite.

Pour les avoir toujours à sa disposition, le prince loge quelques-uns de ses musiciens — notamment l'organiste — dans son palais ; pour les autres, il fait construire de petites maisons attenantes à sa résidence. Les papiers du temps, et notamment l'*Inventaire rédigé après le décès de Marie de Lorraine*, son épouse, en 1724, nous donnent quelques précisions sur ces logements, situés Grande

---

45. Lettre à son cousin, le Marquis Doria, 7 février 1729 (C 204, p. 154). — Un peu plus tard, à Madame de Vernet (17 janvier 1730), il parle encore de « notre petit concert journalier » (C 206, p. 77).

46. Lettre du 6 décembre 1729, citée par G. SAIGE dans *Les Beaux-Arts au Palais de Monaco* (1884), et reproduite par A. TESSIER (*Revue Musicale*, 1er févr. 1927, p. 113). — Marin Marais (1656-1728), était chef d'orchestre de l'Opéra, de 1695 à 1710.

47. Lettre à Destouches (6 déc. 1729). — Au même, il écrivait déjà, le 21 décembre 1725 : « Ma petite musique, passablement bonne, a exécuté votre aimable ballet des *Elémens* » (C 152, p. 803).

Rue [48], et sur les musiciens qui y habitent [49]. Nous connaissons ainsi quelques noms des artistes du moment : l'organiste Colichon, le sieur Pome, Jacques, les violonistes Peillon et Lizin, fils d'un valet de chambre du palais, Joseph Viguier « joueur du basson, et le chanteur Brossard. Parmi les plus considérés, figure encore David, « maître de musique de S.A. Monseigneur le Prince de Monaco et des Princesses ses filles », auteur de *L'Amour et L'Hymen réconciliés,* Divertissement avec danses, pour soli, chœurs et orchestre, écrit pour le mariage de Louise-Hippolyte, fille d'Antoine Ier, en 1715 [50]. Sa femme, la Bessein, cantatrice, semble avoir joui également d'une certaine notoriété, ainsi que le compositeur et claveciniste italien Francesco Manfrediny, natif de Pistoia, fort apprécié du prince [51].

Aimant faire voyager sa troupe, Antoine Ier envoie parfois quelques-uns de ses musiciens participer au concert d'Aix [52], ou bien donner des auditions d'œuvres religieuses chez sa sœur, supérieure d'un couvent de Gênes : « Quand vous voudrez ma musique vous n'aurez qu'à tinter ; elle est à vos ordres, mais il faut que le temps luy permette de s'y rendre à point nommé, et c'est de quoy n'y vous n'y moi ne pouvons répondre. » [53] Et d'écrire encore à la même, en 1729 : « Je suis au comble de la joye, Monaquette, par le plaisir que ma musique vous a fait... J'aurais volontiers servi de maître de chapelle si mes incommodités m'avoient permis d'aller vous aider à faire les honneurs de la Fête. » [54]

Il tient également à améliorer la technique des plus doués de ses musiciens, et à les perfectionner dans leur art. C'est ainsi qu'il

48. Aujourd'hui rue Comte-Gastaldi.

49. *Archives*... C 241 (Inventaire du 6 may 1725 — décès de Marie de Lorraine —, publié en partie par L.-H. Labande, dans *Inventaires du Palais de Monaco* [1604-1731], Monaco, 1918).

50. *Archives*..., C 268. — Le livret est imprimé « à Chartres, chez André Nicolazo, Imprimeur et Libraire, rue des Changes, au Soleil Royal ».

51. Francesco Manfredini, né à Pistoie en 1688, est mentionné pour la première fois dans la Principauté, lors de la naissance de sa fille Marie-Hippolita, le parrain et la marraine étant « Le Marquis Stéphano *Alli Macarani*, Romano, et son Altesse Sérénissime Hippolite Marie Grimaldi, Mademoiselle de Monaco » (*Registres Paroissiaux de l'Église Saint-Nicolas*, Monaco, 22 mars 1712). Quatre enfants naîtront encore, en 1714, 1716, 1720 et 1723. — Un grand nombre de ses œuvres instrumentales figuraient dans la bibliothèque du Prince.

52. Il y envoie notamment le violoniste Lizin et le claveciniste Fr. Manfrediny (Cf. Lettre du 14 mars 1719, *Archives*, C 190, fol. 93-94).

53. Lettre écrite à Carnolès, 20 sept. 1728 (C 203, p. 725). — Voir aussi la lettre du 6 sept. 1728 (p. 688).

54. Monaco, 3 février 1729 (C 204, pp. 149-150).

s'occupe particulièrement du jeune choriste Brossard [55], et d'un violoniste de douze ans, François Peillon, chez qui il devine un tempérament d'exception. Il l'envoie à Paris travailler son instrument, et en avertit sa fille la Princesse d'Isenghien :

« C'est François ce petit garçon que j'avois donné à ma pauvre Chabeuil [56] et que tu as vu à moy, ma chère fille, à Carnolès, qui te rendra cette lettre sous le nom à présent de Peillon. Croiras-tu que depuis plus d'un an que je luy ai fait quitter la livrée pour entrer dans ma Musique, il est devenu bien au-dessus de son maître Lizain mon premier violon ? Ce qu'il y a de bien surprenant aussy, c'est de s'être mis au point où il est en si peu de temps, n'ayant commencé d'apprendre à jouer de cet instrument que lorsque tu partis de ce pays-cy. Tu jugeras de ses progrès par toy même, *la mé Cara*. En attendant je te le recommande fortement et te prie d'avoir quelque bonté pour luy. Il est sage et très bon garçon. Bernardony [57], à qui je l'adresse, fournira à sa subsistance et à ses maîtres, tant de violon que d'écriture. Il n'a besoin que de très peu d'école pour être perfectionné, car il a tous les talens imaginables pour l'un et pour l'autre, et une envie démesurée de les pousser au plus loin... Je ne plaindray pas la dépense, persuadé que jouant comme il joue déjà, je pourray le rappeler ici vers la fin de l'année... » [58].

Le même jour, il en prévient aussi son ami Destouches : « ... C'est un bon et sage garçon, et qui a fait en moins de deux ans et demy des progrès si surprenants dans le violon, que j'aurois cru commettre un meurtre si je ne l'avois pas envoyé à Paris. » [59] Et quelques mois plus tard, au même : « Que je vous suis obligé d'avoir bien voulu entendre Peillon et le mettre entre les mains d'un homme qui a sucé le bon lait des principes de Lully, en un mot de Rebel le père ! Personne ne peut mieux lui donner le coup d'archet détaché et nourry qui lui manque, et l'élégance dans les choses de finesse. » [60]

Francœur l'aîné et Rebel s'occupent du jeune monégasque, dont

55. Sur Brossard, voyez — entre autres — les lettres du 30 décembre 1729 (C 205, p. 822), et du 6 janvier 1730 (C 206, p. 439).
56. Péline-Marie-Thérèse, dite Mademoiselle de Chabeuil, fille d'Antoine Ier, née le 23 octobre 1708, morte à Menton le 20 mai 1726.
57. L'Auditeur Général Bernardony représentait le prince à Paris, et s'occupait de ses affaires.
58. Lettre du 6 mai 1730 (C 206, pp. 382-384). — Au Marquis de Grimaldi, le 10 décembre 1730, il dit aussi : « Un enfant de douze ans qui joue déjà à livre ouvert, deviendra bientôt un prodige entre les mains de Francœur » (C 207, p. 906).
59. Lettre du 6 mai 1730 (*Revue Musicale*, 1er mars 1927, p. 214).
60. 15 juin 1730 (*Rev. Mus.*, 1er mars 1927, pp. 216-217).

les progrès s'affirment rapidement [61]. A ce dernier, le prince adresse ce mot, le 27 juin 1730 :

Carnolez, 27 juin 1730

« Recevez, mon cher Rebel, les remerciements que je vous dois de la politesse infinie avec laquelle vous avez bien voulu vous charger du jeune homme que M. Destouches vous a présenté de ma part. Les heureuses dispositions que Dieu lui a donné me répondent doublement de ses progrez sous un si grand maître. Je ne saurois vous exprimer ma reconnoissance, mais vous pouvez compter, mon cher Rebel, qu'elle égale mon ancienne et tendre amitié pour vous, et que j'auray toujours un extrême empressement à vous convaincre de l'une et de l'autre. » [62]

Entre juin et décembre 1730, les lettres du prince à ses habituels correspondants parisiens contiennent sans cesse des instructions pour le jeune violoniste. Antoine suit la progression de ses études, mais commence à s'apercevoir de l'inconvénient de son absence, et juge alors nécessaire de ne pas trop prolonger son séjour dans la capitale : « Peillon me manque si fort à mon Concert, que je ne me sens guère capable du grand effort de le laisser à Paris au delà du commencement de l'année prochaine. » [63] Il le fait donc revenir à Monaco, et note à son sujet : « Peillon acquis du goût, mais je ne m'accoutume point à l'archet long, dont il se sert, et je trouve ses sons moins nets qu'ils ne l'étoient quand il n'avoit qu'un archer court, avec lequel il détachoit davantage, et ne tomboit point dans le cas de viéler, qu'il est presque impossible d'éviter avec l'autre. » [64] Aussi, au cours de l'année 1731, il décide de l'envoyer à Turin, et de le mettre « quelque temps entre les mains de Sommis [65] maître du grand Guignon [66], qui le rendra plus habile » [67].

---

61. Destouches écrit à ce propos au prince : « J'ay recommandé fortement à Francœur l'aîné son nouvel élève ; il m'a promis de s'y employer avec zèle... Je l'entendray à chaque voyage que je ferai à Paris, et par ce moyen je forceray le progrez » (*Revue Musicale*, 1er mars 1927, p. 220).

62. *Archives*..., C 207 (p. 473).

63. Lettre au Marquis de Grimaldy, 17 octobre 1730 (C 207, p. 685). — Au même, il écrit encore, le 20 octobre 1730 : « Je souhaiterois fort qu'il entendit les petits violons, et je vous seray très obligé si vous voulés bien luy ménager les occasions de les entendre » (C 207, p. 692).

64. Lettre au Marquis de Grimaldy, 2 janvier 1731 (C 208, pp. 6-7).

65. Giovanni-Battista Somis (1676-1763), célèbre violoniste, élève de Corelli, enseignait à Turin, où il dirigeait l'orchestre de la Cour Royale.

66. Pietro Guignon, violoniste, né à Turin en 1702, avait travaillé avec Somis. Il meurt à Versailles en 1774.

67. Au Marquis de Grimaldy, 17 nov. 1730 (C 207, pp. 841-842). — Voir aussi la lettre du 12 janvier 1731.

***

Selon une tradition bien établie à la cour de Monaco depuis son aïeul le prince Honoré II — grand protecteur des arts —, toute la famille d'Antoine Ier pratique la musique vocale et instrumentale. Ses trois filles reçoivent une bonne éducation artistique, et jouent très convenablement du clavecin [68]. La plus jeune, Mademoiselle de Chabeuil (née en 1708), semble particulièrement douée. Très tôt son père décèle ses aptitudes — l'enfant n'a que treize ans —, et s'en émerveille : « C'est un prodige », écrit-il [69]. « Petit Chat prétend que son cher clavessin, quoi qu'il arrive, ne lui sera jamais indifférent... Elle y excelle. » [70]

Dans sa correspondance, nous suivons alors régulièrement les progrès de l'enfant. Et le 17 avril 1722, il n'hésite pas à en parler à François Couperin : « ... Je vous apprends qu'il n'y a point de jours qu'on n'exécute ici quelqu'une de vos pièces, et que je ne rende hommage à la divine Muse qui vous les a inspirées. Déjà ma petite fille en joue le premier livre, et ne croyez pas qu'elle s'arrête aux pièces simplement gracieuses, enjouées ou galantes. Il lui faut du grand, du sublime, et même du chromatique. En un mot, plus y a de fonds d'harmonie et d'érudition dans une pièce, plus elle s'attache à l'exécuter. Une dissonance la saisit et l'enlève, et finalement j'ose dire que pour n'avoir été montrée qu'ici, elle se tire d'affaire mieux qu'il n'appartient à un enfant de son âge. Que ne sommes-nous à portée de la mettre dans vos mains ! Elle deviendroit bientôt digne écolière d'un tel maître. » [71]

Sensible à ce message princier, Couperin compose une brève pièce de clavecin, d'une écriture relativement simple, mais d'un agréable sentiment musical : *La Princesse de Chabeuil ou la Muse*

---

68. A ses deux filles aînées, mariées à Paris, il reproche souvent d'avoir abandonné leur instrument : « Apprends-moy si tu as pris congé entièrement du clavessin... Je ne pourrois te pardonner de n'avoir pas profité des heureuses dispositions que tes belles mains, Madame Coco, avoient sur cet instrument » (Lettre à la Duchesse de Valentinois, 13 nov. 1721 ; C 192, p. 638). Le même jour, il écrit à la Princesse d'Isenghien : « Je t'avois prié aussi de me dire si tu avois planté là, ou non, la musique et ton clavessin. Si une passion plus forte, et justement placée (car j'en conviens) a éteint toutes les autres en toy, adieu Clavessin et Musique » (C 192, p. 641).

69. Lettre du 13 novembre 1721 (C 192, p. 639).

70. *Ibid.*, p. 641.

71. Cf. *Deux Lettres du Prince de Monaco à François Couperin*, publiées par André Tessier (*Revue de Musicologie*, novembre 1925, p. 169).

de Monaco [72]. Et Antoine remercie aussitôt le compositeur de cet envoi inattendu : « J'ai reçu, Monsieur, la lettre que vous avez pris la peine de m'écrire le 12 de ce mois, et la jolie pièce qu'elle renfermoit pour ma fille. C'est un petit chat qui joue de la patte avec les grâces qui l'agacent, car il faut bien vous dire que nous appelons ainsi Mademoiselle de Chabeuil. Quand vous la jugerez digne de quelque production plus sérieuse, nous la recevrons avec la même reconnaissance. Je voudrois déjà que votre troisième livre fut en débit. Il me feroit passer de doux moments. Je n'en ai point de plus délicieux que ceux que votre Muse me donne. » [73]

Durant les deux années suivantes, 1723 et 1724, plusieurs missives à la Princesse d'Isenghien continuent à nous renseigner sur la progression des études de sa sœur : « C'est une grande fille. Tu serois étonnée si tu l'entendois jouer du clavecin. Elle emporte déjà les trois Livres de Couperin, et elle fait dans l'accompagnement les progrès les plus rapides. Si tu trouvois quelque bon vieux clavecin de Flandres à deux claviers j'y mettrois volontiers 800 L : et même jusqu'à 100 Pistolles, car franchement notre musicienne en mérite fort la dépense. » [74] « Petit Chat ne se porte pas trop mal à Carnolez, et elle ne laisse pas que de me dissiper souvent avec son clavessin, dont elle joue toujours de mieux en mieux, et dont tu serois charmée. » [75] « Chabeuil est une *virtuosa* très savante, et avec tout l'esprit du monde ; ainsi je fais filer mes jours avec tout cela le plus doucement qu'il m'est possible. » [76]

D'une santé fragile, la jeune fille tombe malade en 1725, et meurt le 20 mai 1726. Le désespoir de son père éclate dans les lettres qu'il adresse alors à sa famille et à ses amis : « C'en est fait de Chabeuil, mon cher cousin. Elle a expiré ce matin dans les plus cruelles souffrances. Que deviendray-je, ô mon Dieu, après avoir perdu en cette aimable enfant tout ce qui m'attachait à la vie. » [77]. A son frère, archevêque de Besançon, il demande d'en avertir la Princesse d'Isenghien : « Sa pauvre sœur a quitté la vie avec une fermeté et une résignation dont on n'a guère vu

---

72. Cette courte pièce, en *la* majeur, figure dans le quinzième ordre du troisième livre de pièces de clavecin, publié en cette même année 1722.
73. *Revue de Musicologie*, novembre 1925, p. 170.
74. Lettre du 18 mars 1723 (C 194, pp. 132-133).
75. 19 mai 1724 (C 195, p. 309).
76. 23 juin 1724 (C 195, p. 405). — Vers ce même moment, il écrit à la même : « ... Charmé d'apprendre qu'on enseigne déjà les principes de la musique à ma petite fille ; je vous demanderay de tems en tems des nouvelles de ses progrès... » (8 février 1724, C 195, p. 89).
77. Lettre au Marquis Doria, 20 mai 1726 (C 198, p. 388).

d'exemples : Ouy, mon cher frère, j'ose dire que l'héroïsme chrétien ne sauroit aller plus loin. Cette mort me désespère, et je l'envie. Veuille le Seigneur m'en accorder une pareille. »[78] Enfin, à Monsieur de Fleury — le futur cardinal — il confie aussi sa grande détresse : « L'unique consolation qui me reste est d'espérer que je la suivray bientôt. Heureux si le Seigneur me fait la grâce de mourir avec autant de fermeté et aussi chrétiennement qu'elle. »[79]

***

Pour cerner encore de plus près la physionomie de ce prince mélomane, il conviendrait aussi de mentionner le soin avec lequel il choisissait et entretenait ses instruments de musique, et enrichissait sa bibliothèque musicale. Il possédait de nombreux clavecins et épinettes — *les Inventaires du Palais* dressés en 1725 et 1731, en signalent dans la plupart des pièces —, et de précieux instruments à cordes[80].

Dès leurs publications, il se fait envoyer toutes les nouvelles œuvres françaises et italiennes du moment, et constitue ainsi un très riche fonds de partitions instrumentales et vocales, tant religieuses que dramatiques. « Je te sais bon gré, dit-il à la Princesse d'Isenghien, d'avoir augmenté de plusieurs livres ta bibliothèque musicale. J'accrois aussi la mienne tous les jours. »[81] Et à l'un de ses amis vénitiens, Monsieur de Maillet, il réclame fréquemment les dernières publications : « ... Comme je sais que vous ne manquez pas de relations à Venise, je voudrois vous prier aussi de m'en faire venir tous les ouvrages d'Albinoni, fameux musicien, et ce qu'il pourroit y avoir encore de bon et de nouveau en simphonie dans la musique italienne. »[82]

Le registre d'inventaire rédigé après le décès du prince nous

78. 21 mai 1726 (C 198, p. 389).
79. 21 mai 1726 (C 198, p. 391).
80. L'inventaire de 1725 signale, entres autres, un violon de Nicolas Amati, daté de Crémone en 1615, un de Jean-Christophe d'Avignon (1654), une basse de viole d'Henri Lévite (Londres, 1642). — Le 26 septembre 1712, il écrit au Marquis Doria : « Faites-moy l'amitié... d'ordonner qu'on mette des cordes d'acier à l'épinette que j'ay à Gennes » (C 179, Folio 40, verso).
81. Lettre écrite de Carnolez, 4 juillet 1730 (C 207, p. 484).
82. 22 juillet 1715 (C 185, folio 130, recto). — Les mois suivants, quatre autres lettres, adressées au même, font allusion aux œuvres d'Albinoni, impatiemment attendues à Monaco (C 186, 12 août, 13 et 30 septembre, 7 octobre 1715).

permet de juger de l'incroyable richesse de sa bibliothèque [83] ; et l'on peut regretter encore plus sa dispersion au cours du XVIIIe siècle, lorsqu'on découvre qu'elle contenait beaucoup de manuscrits, parmi lesquels cinq volumes de ballets, vingt cahiers de divertissements, des cantates, des psaumes, plusieurs messes — dont une de *Requiem* —, et un recueil de *Motets pour la Princesse de Monaco,* qu'il serait sans doute fort intéressant de connaître aujourd'hui [84].

Si la musique demeure la passion dominante de ce prince intelligent et sensible, la peinture et la littérature ne l'intéressent pas moins. Il protège et fait venir à sa cour de nombreux artistes, dont J.-B. Vanloo et Hyacinthe Rigaud, et à sa mort laisse une collection de 1 290 tableaux. Il écrit un grand nombre de chansons et de poésies légères, souvent fort spirituelles [85], et rédige une correspondance véritablement monumentale, d'une singulière aisance de style, où se devine un tempérament original, une forte personnalité.

Nul mieux que lui, d'ailleurs, n'a su définir son caractère. Au marquis de Raffetot, il résume sa philosophie : « Tout passe, mon cher Cousin, et nous passerons aussi. En attendant ce fatal moment, tirons le meilleur parti que nous pouvons de la vie ; et pensons comme les vieillards de Thésée, que pour le peu de bon tems qui nous reste, rien n'est si funeste qu'un noir chagrin. » [86] « Croyez-en un solitaire — dit-il au Maréchal de Tessé — qui s'évertue quelques fois à la réflexion. » [87] Et à sa fille, la Princesse d'Isenghien : « Le Carnaval est, dit-on, le temps ordinaire de la folie ; je crains que tu me dises qu'il dure chez moy toute l'année... Je mourray comme

---

83. *Archives...*, C 227 (feuillets 187 à 194). — L'importance de cette collection avait été signalée par L.-H. LABANDE : *La Bibliothèque Musicale du Prince Antoine Ier de Monaco*, dans les *Procès-Verbaux du Congrès International des Bibliothécaires*, communication faite en 1921 (Paris, Éd. Jouve, 1925).

84. Nous trouvons aussi d'importantes listes d'œuvres musicales dans l'*État des Effets envoyés en plusieurs fois à Paris à S. A. Monseigneur le Duc de Valentinois*, 5 mars 1732, et dans le *Mémoire de meubles, Musique, Tableaux et Instruments, envoyés à Paris le 27 octobre 1732, ... et le 7 mai* 1733 (*Archives...*, C 338).

85. La plupart figurent dans le curieux recueil manuscrit, *Poésies du beau-père surnommé Goliat...* établi par son gendre, J. de Matignon (*Archives...*, C 219).

86. Lettre du 4 avril 1727 (C 200, p. 249).

87. 1er février 1718 (C 189, folio 29, verso).

j'ai vécu, toujours fou ; mais la joye dans le cœur est le seul adoucissement à mes incommodités sur lesquelles il faut bien que je m'étourdisse. »[88]

Georges FAVRE.

(*Extrait du chapitre II de l'*HISTOIRE MUSICALE DE LA PRINCIPAUTÉ DE MONACO, *ouvrage à paraître ultérieurement.*)

---

88. 6 février 1722 (C 193, p. 73).

JULES PASDELOUP
ET LES CONCERTS POPULAIRES

Le 27 octobre 1861, les portes du Cirque Napoléon, Boulevard des Filles-du-Calvaire, à Paris, s'ouvraient toutes grandes pour le premier Concert Populaire de Musique Classique. Le succès est immédiat et foudroyant : près de cinq mille personnes s'entassent sur les bancs inconfortables du grand amphithéâtre. La presse est unanimement enthousiaste :

C'est un spectacle touchant pour l'âme du poète, comme pour l'intelligence du philosophe et du véritable chrétien que de voir cette grande salle du Cirque Napoléon remplie jusqu'aux combles d'un peuple laborieux et intelligent qui tressaille et qui éclate en doux transports aux magiques accords d'une symphonie de Beethoven ou de Mozart. Vous niez le progrès, ingrats que vous êtes, vous contestez les bienfaits de cette grande révolution française qui nous a tous tirés du néant, qui a développé en nous le sens du juste et la notion du beau : Allez donc aux Concerts Populaires de Musique Classique, et vous en sortirez convaincus que Dieu est grand et que l'homme est sa plus noble créature... [1]

Cette séance était l'inauguration d'une nouvelle espèce de concerts, fondés par Monsieur Pasdeloup, et dont l'effet a peut-être dépassé les espérances mêmes du fondateur. Ici, l'ordre naturel des choses était renversé : ce qu'on avait à juger, c'était, non les artistes et la musique, mais le public. Il s'agissait de savoir si le grand nombre serait du même avis que le petit : si les chefs-d'œuvre les plus vastes et les plus élevés seraient compris d'une multitude qui n'avait jamais pu en approcher. Monsieur Pasdeloup, lui, a pensé qu'au point où l'éducation musicale de notre cité parisienne était arrivée, on pouvait hausser le niveau, et faire changer de classe à ces innombrables élèves qui sortent de nos orphéons et remplissent les Sociétés Chorales, sans compter bien d'autres étudiants ou amateurs dont la musique est aussi devenue la récréation ou la passion... [2]

---

1. Scudo, *Critiques*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1861, tome 6, p. 1028, XXVIe année.
2. *Revue et Gazette Musicale*, 24e année, 1860-I, p. 326.

Les masses populaires avaient été trop longtemps privées chez nous de ce puissant mobile de moralisation et de ce plaisir élevé dans lequel le travailleur trouve un agréable délassement, l'oubli de ses fatigues et de ses peines... [1]

Voici l'opinion d'Hector Berlioz, telle que nous la transmet le feuilleton du *Journal des Débats* :

Monsieur Pasdeloup vient d'avoir une idée hardie dont le succès peu vraisemblable a dépassé toutes ses espérances. Il a voulu savoir quel serait l'effet produit par les œuvres des maîtres sur un auditoire à peu près inculte comme celui qui fréquente les théâtres des boulevards. En conséquence, à ses risques et périls, il a loué le Cirque Napoléon. On y a élevé une estrade pouvant contenir une centaine de musiciens, et là, il donne les dimanches, à deux heures, des concerts populaires à bas prix, dans lesquels on entend exclusivement les chefs-d'œuvre de Beethoven, de Mozart, de Weber, de Mendelssohn, enfin de la grande musique instrumentale de style. La foule y est accourue avec empressement, avec passion même. Et l'on ne saurait avant d'en avoir été le témoin, se faire une idée du bonheur avec lequel ces quatre ou cinq mille auditeurs écoutent ces ouvertures, ces symphonies dont ils ne peuvent, certes, apprécier la valeur réelle, mais dont les grandes pensées et la forme les frappent d'étonnement et excitent en eux de véritables transports.

Le silence est religieux et profond sur ces nombreux gradins circulaires occupés jusqu'au dernier. Un vaste murmure rapidement comprimé s'y élève seul parfois quand l'émotion musicale devient trop intense dans certains passages. Mais jamais d'interruption. On attend que la dernière note ait retenti. Alors seulement éclatent les acclamations et des applaudissements dont la sincère énergie est peu connue dans nos théâtres et dans nos salles de concerts.

Monsieur Pasdeloup a la joie et le mérite d'avoir fondé la belle institution qui nous manquait : la partie est gagnée. [2]

On reste frappé par la violence de cette vague d'espoir, qui s'exprime par ce naïf souhait :

Tout un peuple rendu musicien, quelle conquête pour la morale... [3]

Le responsable de cette heureuse initiative s'appelle Jules-Étienne Pasdeloup. Il est né à Paris le 15 septembre 1819. Son père, François Pasdeloup, violoniste devenu chef-d'orchestre, qui

---

1. *Le Ménestrel*, 28e année, 1860-I, p. 385.
2. *Journal des Débats*, 12 novembre 1861.
3. *L'Art Musical*, 1re année, 1860-I, p. 381.

mourut en 1828, avait probablement dirigé son fils vers le Conservatoire, où celui-ci obtint un premier prix de piano en 1834. La nécessité de gagner rapidement sa vie empêcha Jules Pasdeloup de continuer ses études d'écriture au Conservatoire, mais il travailla l'harmonie avec Dourlen et la composition avec Carafa. Dès l'âge de quinze ans il donne des leçons, puis il devient répétiteur de solfège au Conservatoire de 1841 à 1847, sans traitement, puis répétiteur de clavier de 1847 à 1850, toujours non appointé. Ses activités de compositeur semblent axées sur la musique légère : en tout cas, c'est de celle-ci dont la presse rend compte avec enthousiasme :

Monsieur Pasdeloup a composé une délicieuse polka sur l'ouvrage de Monsieur Grisar, *Bonsoir, Monsieur Pantalon*. Depuis quelque temps, ce compositeur obtient des succès populaires. Son galop américain, exécuté à l'Opéra, ses polkas du Caïd, du Songe, des derniers opéras d'Auber et d'Halévy, sont entre les mains de tous les amateurs de musique de Paris [1].

Jules Pasdeloup a également composé de la musique sérieuse, notamment un scherzo qu'il alla porter à Habeneck, et auquel celui-ci ne daigna même pas jeter un coup d'œil [2] mais il est probable qu'il ne se prenait lui-même pas très au sérieux dans ce domaine, puisque jamais une de ses œuvres ne parut aux programmes de ses concerts.

Les activités de Pasdeloup comme répétiteur au Conservatoire ne devaient, pas plus que ses activités de compositeur et d'arrangeur, lui suffire comme ressources, car, après la Révolution de 1848, il sollicite et obtient, à la surprise générale, un poste dans l'administration [3] :

Quant à Pasdeloup, plus complexes furent ses destinées. N'avait-il pas été nommé tout d'abord Gouverneur du Palais de Saint-Cloud à la Révolution de Février ? Les journaux du temps attestent que ce fut une des surprises les plus imprévues de cette période féconde en étrangetés. Jusque là, en effet, Pasdeloup avait cultivé presqu'uniquement la valse et la polka, ce qui ne paraissait pas l'avoir spécialement préparé au titre dont on l'affublait [4].

Ce n'est pas gouverneur, mais seulement régisseur du Palais de Saint-Cloud que devient Pasdeloup. La garde du mobilier natio-

1. *La France Musicale*, 13e année, 1851, p. 87.
2. ELWART, *Histoire des Concerts Populaires de Musique Classique*, 1864, p. 17.
3. Archives du Louvre — Legs Bertoin — N7.
4. Pierre VÉRON, *Courrier de Paris*, dans *le Monde Illustré*, 1887.

nal n'est peut-être pas le poste rêvé pour un musicien, mais, pourtant, c'est à Saint-Cloud que Pasdeloup se fit toutes ces « belles relations » qui vont lui être si utiles. L'Empereur y venait fréquemment, avec sa cour, et Pasdeloup va y connaître non seulement le Comte de Nieuverkerke, amant de la Princesse Mathilde et surintendant des Beaux-Arts, mais encore le Baron Haussmann, surnommé « le Baron mélomane », qui restera son protecteur jusqu'à la débâcle de 1870.

Pasdeloup reste en contact étroit avec le milieu du Conservatoire : il fait partie des jurys de fin d'année, et il est nommé professeur de la classe d'ensemble vocal en 1855, poste qui ne sera d'ailleurs rétribué qu'en 1865 [1]. Il décide de tenter sa chance, et va fonder une Société de musique symphonique. On sait combien la musique symphonique est peu en faveur à Paris à cette époque :

Pour le bon bourgeois, il n'existait rien en dehors de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Hors de la Société des Concerts, et de quelques sociétés de musique de chambre hantées seulement par quelques initiés, il était inutile de chercher à faire entendre une symphonie, un trio, un quatuor... [2]

La Société des Concerts, fondée par Habeneck en 1828, avait pour but de faire connaître les symphonies de Beethoven, et devint très vite le refuge des auteurs morts :

Gloire aux morts, morts aux vivants : Nul n'aura de talent, hormis les trépassés [3].

On dirait que l'aspect seul d'un vivant va mettre en fuite les ombres heureuses de tous les illustres morts dont la Société entretient exclusivement le culte. Peut-être faudra-t-il bientôt prouver qu'on est mort pour s'inscrire parmi les abonnés ?

Plusieurs sociétés de musique symphonique furent fondées à la suite de la Société des Concerts, qui n'eurent pas la vie longue. La plus digne d'attention fut la Société Sainte-Cécile, dirigée par Seguers, qui manifesta un intérêt certain à la musique nouvelle. Faute d'argent, cette société fut dissoute en 1856.

Un compositeur qui désirait faire jouer une œuvre symphonique n'avait donc pratiquement pas d'autre ressource que de prendre les frais du concert à sa charge. Reportons-nous au témoignage de Berlioz à ce sujet, ou à celui de Liszt, que voici :

---

1. Archives Nationales — F-21-1300.
2. SAINT-SAËNS, *Portraits et Souvenirs*, 1913, p. 53.
3. *Revue et Gazette Musicale*, 18e année, 1854-5, p. 45.

La multitude d'obstacles qui s'opposent à l'organisation matérielle d'un concert, et la misère des recettes ordinaires, font que la plupart des artistes renoncent à l'entreprise.

Mais que fera donc Berlioz ? Que fera l'élite des jeunes compositeurs, hommes sérieux et consciencieux dont la situation est, à quelques nuances près, identique à la sienne ? Que feront-ils ? Je le répète : la réponse est toute trouvée, dira-t-on : qu'ils fassent des romances, des chansonnettes, des mosaïques, ou mieux encore, des contredanses, et des galops sur les motifs favoris des opéras nouveaux. Vive Musard, vive Tolbecque, vivent Messieurs... Ce sont là les Louis-Philippe et les Aquado de la musique... Aux grands hommes la patrie reconnaissante... [1]

L'idée de Pasdeloup de fonder une nouvelle société symphonique correspond donc à une nécessité impérieuse. Tous les essais de cette sorte avaient échoué faute d'être rentables. Pasdeloup recrute ses musiciens parmi les élèves du Conservatoire. L'idée n'est pas nouvelle, puisque la Société des Concerts avait débuté d'une façon analogue. La nouvelle société s'appellera la Société des Jeunes Artistes. Les statuts datent de décembre 1852, mais le premier concert n'aura lieu qu'en 1853. Le but de la Société est d'étudier les œuvres des Maîtres et de faciliter l'audition des œuvres nouvelles. Elle donne six concerts d'abonnement par hiver. Après avoir prélevé les frais, les bénéfices sont partagés également entre les sociétaires. Les membres n'ayant pas atteint l'âge de quinze ans n'ont droit qu'à une demi-part, à moins qu'ils ne soient premier prix du Conservatoire. L'orchestre est composé de soixante-deux instrumentistes, et de quarante choristes. On trouve dans le comité Jules Pasdeloup comme Président-Fondateur, et Batiste comme chef de chœurs, ainsi que le jeune Lamoureux, alors âgé de dix-sept ans et titulaire d'un accessit de violon.

Nous sommes sous le Second Empire : les autorisations, pour quelque activité que ce soit, sont nécessaires :

Aucun acte ministériel n'intervint, mais Monsieur Pasdeloup, appartenant alors à la Maison de l'Empereur dut solliciter l'autorisation de sa Majesté, qui, l'ayant écouté avec intérêt, lui permit de fonder et de diriger la société nouvelle. Sa Majesté fit plus encore, et comme témoignage de sympathie, lui accorda une somme de cinq cent francs sur sa cassette particulière [2].

---

1. LISZT, *Pages romantiques*, Paris, 1912, p. 28.
2. Archives Nationales — F-21-1300.

Les concerts, tout comme les répétitions, ont lieu à la salle Herz. C'est seulement en 1856 qu'Auber, alors Directeur du Conservatoire, prend la jeune société sous sa protection, pour des motifs d'économie certainement, mais également parce qu'il trouvait bon pour ses élèves cet entraînement à l'orchestre, qui, en outre leur faisait gagner quelques sous. La société change alors de nom et devient la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire Impérial de Musique. Ceci n'est pas sans susciter des jalousies qui vont s'exprimer sous forme d'un rapport détaillé qui peut se résumer ainsi : de quel droit un « entrepreneur » peut-il profiter des locaux officiels du Conservatoire, ainsi que du prêt de matériel d'orchestre ou de la récupération de vieux instruments, même s'il en paye la réparation ? Le récit de ces luttes d'influence est assez horrifiant, et nous ne le citons que pour témoigner des efforts que fit Jules Pasdeloup pour triompher des difficultés que rencontrait déjà toute initiative à but culturel. Heureusement Pasdeloup a de bons amis, dont les membres de son nouveau comité : Monsieur le Comte de Nieuwerkerke, Président, Monsieur Auber, vice-président, Messieurs Halévy, Thomas, Adam, Batton, de Bhétisy. La presse décrit ainsi l'orchestre :

Ces jeunes musiciens, parmi lesquels nous en avons qui comptent à peine dix printemps, et dont le plus âgé n'a pas subi vingt hivers... [1]

En dehors des concerts d'abonnements, qui sont au nombre de sept par an, les jeunes artistes se font entendre dans bon nombre de circonstances officielles et mondaines : au baptême du Prince Impérial, pendant les visites des souverains étrangers, et dans de nombreuses églises, où des dames bien pensantes organisent des concerts au profit d'œuvres diverses. Pasdeloup est également chargé des concerts au Louvre qui ont lieu chaque vendredi, chez le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts [2] :

Sans bruit, sans éclat, on voit arriver là académiciens, poètes, hommes de lettres, peintres, musiciens, et, dans la haute échelle sociale, politique et militaire, tous les cœurs bien nés, qui savent s'élever aux sphères éthérées de l'art. Puis, à dix heures, Monsieur Pasdeloup se met au piano, et donne le signal des plus harmonieuses résonances [3].

Ces mêmes personnalités qui entendent de la musique chaque vendredi au Louvre, vont également en écouter le samedi à l'Hô-

1. *La France Musicale*, 15e année, 1853, p. 112.
2. Archives du Louvre, *Correspondance*, Z-62.
3. *Le Ménestrel*, 21e année, 5 février 1854.

tel-de-Ville, chez le Baron Haussmann ; c'est encore Pasdeloup l'organisateur — de même qu'il s'occupe des soirées musicales qui ont lieu chez la Princesse Mathilde, dans son hôtel de la rue de Courcelles [1].

En 1859, Gounod donne sa démission de Directeur de l'Orphéon de Paris. Pasdeloup et François Bazin sont nommés pour le remplacer, l'un pour la rive gauche, l'autre pour la rive droite [2]. Pasdeloup aura donc à sa disposition les masses chorales nécessaires à l'exécution de certaines œuvres.

Nous voici parvenus à un tournant dans la vie de Jules Pasdeloup : Il a réussi à faire marcher une association symphonique avec laquelle il a, comme nous le verrons dans l'analyse des programmes, déjà donné bien des premières auditions françaises et étrangères. Son public est fidèle et les critiques le jugent avec bienveillance. Malheureusement, sur le plan financier, et ceci malgré l'aide du Directeur du Conservatoire, il n'a guère gagné d'argent, avec les concerts d'abonnement en tout cas :

Afin de laisser un bénéfice aux sociétaires, je me chargeai de tous les frais (mille francs par concert) et les recettes assez médiocres étaient partagées entre eux. Mes sacrifices s'élevèrent à la somme de soixante-dix-sept francs.

L'étroitesse du local où avait lieu ces exercices autant que le prix relativement élevé des places, étaient des obstacles majeurs à la popularité de l'œuvre [3].

Pasdeloup a été en Angleterre et en Allemagne chercher des idées, aussi bien pour renouveler son répertoire que pour varier la formule de ses concerts :

La voix des Jeunes Artistes vous dira bientôt les nouvelles richesses découvertes dans les cartons poudreux des bibliothèques allemandes par leur infatigable directeur, Monsieur Pasdeloup [4].

C'est aux anglais qu'il emprunte l'idée d'une grande fête musicale : il s'agit du centenaire de la naissance de Schiller, que la colonie allemande de Paris veut fêter. On y entendra la *Marche* et la *Cantate* écrites spécialement par Meyerbeer pour l'occasion, et le Final de la *Symphonie avec chœurs* :

Le succès de la fête musicale en l'honneur de Schiller a été si grand, tant de personnes n'ont pu pénétrer dans la vaste salle, que Mon-

1. *La France Musicale*, 15e année, 1853, p. 147.
2. *Le Ménestrel*, 26e année, 11/12/1859.
3. LASSALLE et THOINAN, *La Musique à Paris*, p. 184.
4. *La France Musicale*, 1856, p. 370.

sieur Pasdeloup a eu l'idée de donner une seconde fête du même genre au Cirque de l'Impératrice [1].

Et pourtant, il faisait froid... [2]

Le Festival rapporta six mille francs. On peut donc poser l'hypothèse suivante : ce succès a pu déterminer Pasdeloup à changer la formule de ses concerts. Le moment paraissait venu d'intéresser un nouveau public à la musique classique. Pour ceci, il fallait quitter le périmètre du Paris cultivé, c'est-à-dire l'enceinte des grands boulevards et aller vers les quartiers plus démocratiques et peuplés de petits bourgeois et d'artisans. Le Baron Haussmann avait, d'un coup de pioche, détruit le fameux Boulevard du Temple, dont Massenet nous donne la description :

A cette époque, le côté gauche du Boulevard du Temple n'était qu'une suite ininterrompue de théâtres. Je suivais donc en les longeant les façades de derrière des Funambules, du Petit-Lazzari, des Délassements-Comiques, du Cirque-Impérial et de la Gaité. Qui n'a pas connu ce coin de Paris, en 1859, ne peut s'en faire une idée [3].

Dans ce Boulevard du Temple en démolition, le Cirque Napoléon demeure. C'est là que Pasdeloup va s'installer en 1861. L'administration fait exécuter des travaux pendant l'été, afin de pouvoir transformer à volonté l'amphithéâtre en « magnifique salle de concert » [4].

Le terme « magnifique » nous semble un peu optimiste, à moins qu'on ne fasse uniquement allusion à la grande taille du cirque : cinq mille places réparties sur des gradins formant des bancs très durs où les gens s'entassaient. Le Cirque Napoléon va prêter assez vite le flanc à la critique, et même à la plaisanterie :

N'est-ce pas chose heureuse que l'on ait compris à Paris la nécessité de construire des cirques pour les chevaux. Sans cela, nous n'aurions pas encore une vraie salle de concert... [5]

Quelle amère plaisanterie... La moitié du public voit le dos des musiciens, l'autre moitié a le nez dans l'orchestre. De temps en temps, on voit rugir les éléphants. C'est fort agréable, surtout dans l'andante de la *Symphonie Pastorale...* [6]

C'est un spectacle qui ne manque pas d'intérêt que celui des con-

---

1. *Revue et Gazette Musicale*, 22e année, 1858-9, p. 390.
2. *Revue et Gazette Musicale*, 22e année, 1858-9, p. 426.
3. MASSENET, *Souvenirs*, Paris, 1912, p. 31.
4. BERLIOZ, *Journal des Débats*, 21 octobre 1861.
4. *Revue et Gazette Musicale*, 27e année, 1863-4, p. 123.
6. *La France Musicale*, 27e année, 1865, p. 42.

certs, donnés dans un cirque bâti pour les chevaux, qui sent l'écurie, où l'on est mal assis, où l'on entend mal... [1]

Et pourtant, cette salle trouva d'ardents défenseurs :

Je me souviens du temps où j'entendais, enfant pour la première fois, des fragments de Wagner, chez le vieux Pasdeloup, au Cirque d'Hiver. C'était quelque après-midi de dimanche, brumeux et triste, à la lumière jaunâtre. On était saisi, dès l'entrée, par la chaleur accablante, l'étourdissement des lumières, le bourdonnement de la cohue. Le corps tout entier à la gêne, écrasé dans un étroit espace, sur les banquettes de bois, entre d'épaisses murailles humaines. Mais, dès les premières notes, tout était oublié. On tombait dans un état d'engourdissement délicieux. Il se peut que la gêne rendit le plaisir plus aigu... [2]

On a peu de détails sur les moyens financiers qu'avait Pasdeloup. Saint-Saëns prétend qu'il était aidé par un « puissant bailleur de fonds »; une interview de Pasdeloup, datant de 1880, déclare qu'il loua lui-même le Cirque pour six représentations, en risquant cent mille francs, et qu'après trois concerts le nombre des abonnés était suffisant pour qu'il loue la salle à l'année [3].

Le prix des places est très bas. Alors qu'à la Société des Concerts les premières loges valent douze francs, les deuxièmes loges neuf francs, la galerie six francs, les amphithéâtres cinq et quatre francs, et les couloirs deux francs, les Concerts Populaires offrent le même assortiment de places allant de cinq francs à soixante-quinze centimes. La Société des Jeunes Artistes faisait payer ses places cinq et trois francs [4].

L'orchestre est important : vingt premiers violons, vingt seconds, douze altos, douze violoncelles, douze contrebasses, vingt-cinq instrumentistes à vent, percussion, harpe, le tout formant un ensemble de cent-dix exécutants, dont quarante-quatre premiers prix du Conservatoire [5].

La moyenne d'âge des Jeunes Artistes était, au début, très basse, mais ces musiciens « imberbes » avaient vieilli avec leur Société. En 1858, sept musiciens seulement suivaient encore les classes du Conservatoire. Pasdeloup garda certainement ses Jeunes

---

1. *La France Musicale*, 29e année, 1867, p. 11.
2. Romain ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1908.
3. JAYSER, *Camées artistiques*, 8 juillet 1880.
4. Archives Nationales, F-21-1300.
5. ELWART, *Histoire des Concerts Populaires de musique classique*, Paris, 1864, p. 17.

Artistes, qui devinrent la base du Concert Populaire, forts de leurs huit ans d'expérience orchestrale. Les chefs d'orchestre Colonne et Danbé firent partie de cet orchestre, qui passait pour une véritable école d'entraînement. En 1878, quarante-cinq membres de la Société des Concerts venaient du Concert Populaire [1].

Pasdeloup tente une nouvelle expérience : Au Concert Spirituel du Vendredi Saint, en 1863, il inaugure un chœur de cinq cents voix, qu'il désignera sous le nom de Chorale Populaire de Musique Classique. A ce même concert spirituel, on refuse l'entrée à douze cents personnes [2].

Pendant les premières années du Concert Populaire, il n'y a guère de changement dans l'emploi du temps du chef d'orchestre. Il dirige les vingt-quatre concerts des abonnements, va en province avec ses musiciens, où il suscite par son exemple la fondation de Sociétés symphoniques à l'image des concerts du Cirque Napoléon : Toulouse en 1862, Nantes en 1866, Marseille, Brest et Versailles en 1872, Lyon en 1874 vont posséder leur Concert Populaire. A l'étranger également l'exemple sera suivi, notamment à Bruxelles, Florence, Milan, etc... [3]

En dehors des concerts d'abonnements, Pasdeloup organise également des concerts de bienfaisance, et accompagne à l'orchestre les solistes qui désirent se produire à Paris. L'été, il va en Allemagne ou en Angleterre, se tenir au courant de l'actualité musicale. En 1866, le banquier Bischoffscheim met à sa disposition la salle de l'Athénée pour y organiser, à raison de six fois par semaine, des concerts de musique symphonique, ainsi que des oratorios et de la musique de chambre. L'entreprise ne durera pas longtemps, et « l'opérette et le vaudeville » y reprendront leur place [4], sans Pasdeloup. Loin d'être déçu par l'échec de l'Athénée, celui-ci décide de fonder la Société des Oratorios, dont les concerts auront lieu au Panthéon Sainte-Geneviève. C'est là qu'on entendra, le 7 mai 1868, la première partie de la Passion selon Saint-Matthieu, dont seulement un extrait avait été donné au Conservatoire en 1837 [5].

En 1868, Carvalho, Directeur du Théâtre-Lyrique, se déclare en faillite. Pasdeloup décide de reprendre le privilège, et l'arrêté est signé le 28 août. Expertises et contre-expertises se succèdent,

---

1. NOËL et STOULLIG, *Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, 1878, p. 539.
2. *La France Musicale*, 1863, p. 109.
3. *Revue et Gazette Musicale*, 35e année, 1871-2, p. 7.
4. *L'Art Musical*, 6e année, 1865-6, p. 287.
5. *Revue et Gazette Musicale*, 31e année, 1867-8, p. 143.

et Pasdeloup finit par accepter le prix demandé, c'est-à-dire 336 mille francs pour le rachat du privilège et 150 mille francs comme fonds de roulement [1]. Pasdeloup déclare en 1884 qu'il paya vingt-cinq mille francs pour sa part. Parmi les protecteurs, il y a certainement le Baron Haussmann. Fidèle à ses idées, Pasdeloup réduit immédiatement le prix des places, et affiche le *Barbier de Séville*, et le *Val d'Andorre*. Ces deux spectacles font de belles recettes, et la presse s'extasie à juste titre devant cet homme qui trouve dans son exubérante activité le moyen de mener de front ses concerts classiques, sa direction de l'Orphéon, et de guider « vers un but longuement médité » son entreprise théâtrale, ouvrant à la fois au public les « trois portes du temple », la symphonie, l'opéra, et le chant choral. La durée de la commandite signée le 10 septembre 1868 est de cinq ans. Pasdeloup décide de monter *Rienzi*, obtenant de Wagner l'autorisation de faire les coupures nécessaires. La tempête se déchaîne, la critique s'en donne à cœur joie, faisant preuve d'un sens de l'ironie dont elle a l'habitude, et les journaux publient les injures et les réponses aux injures. De tout ceci, et bien que le Théâtre-Lyrique ait réussi à rouvrir ses portes en septembre, se déclare une nouvelle faillite, et le pauvre Pasdeloup doit quitter le sol pourri du Théâtre-Lyrique :

Il en sort le front haut et les mains nettes. Tout le monde est payé, du plus petit au plus grand, aucun n'est lésé d'un centime. Un seul s'en va découragé et ruiné : c'est lui... [2]

Et ces grands esprits de continuer leurs quolibets :

Comme ces braves qui s'enveloppent dans leur dernier drapeau pour mourir, Monsieur Pasdeloup a rendu son dernier soupir de directeur dans les bras de Rienzi de Wagner... [3]

Aux sommes déjà mentionnées, il faut ajouter soixante-dix-huit mille francs de déficit [4]. Les bénéfices du Concert Populaire permirent d'éponger ces dettes en cinq ans [5].

Pasdeloup se marie en 1870. Il épouse Marie-Joséphine Croze ; elle a vingt-huit ans, et lui cinquante-et-un. Elle lui survivra pendant trente-sept ans, et finira par mourir en 1924, n'échappant à la misère que grâce à une intervention de l'Association des Concerts Pasdeloup, qui lui assurèrent une petite rente.

---

1. *La France Musicale*, 30e année, 1868, p. 269.
2. *La France Musicale*, 32e année, 1870, p. 25.
3. *La France Musicale*, 32e année, 1870, p. 25.
4. JULLIEN, *Musique, mélange d'histoire et de critique*, Paris, 1896, p. 316.
5. JAYSER, *Camées Artistiques*, 8/7/1880.

L'année 1870 est donc riche pour Jules Pasdeloup en événements heureux et malheureux. Une faillite et un mariage, suivis par une guerre, qui va brusquement interrompre toute activité artistique à Paris. Malgré tout, Pasdeloup essaye de reprendre ses concerts dès la fin du mois d'octobre, au profit des veuves ou des ambulances, et même dans le noble but de fondre un canon, qu'on appellera le Canon Beethoven. Une fois la tourmente passée, en octobre 1871, dans le cirque devenu Cirque National d'Hiver, puis Cirque d'Hiver, les Concerts Populaires reprennent avec le même succès.

Il faut cependant faire le point de la situation : jusqu'à présent le Concert Populaire a triomphé de toutes les difficultés. Les recettes sont bonnes, et les concurrents éliminés. Pasdeloup ayant abandonné l'enseignement au Conservatoire en 1868, probablement parce que ses activités au Théâtre-Lyrique étaient trop absorbantes, la direction des Orphéons lui ayant été retirée sous le prétexte d'une faible économie de quatorze mille francs, sa seule activité reste la direction de son association. Il fonde immédiatement un cours de musique d'ensemble vocal, afin, dit-il, de « doter son pays d'une institution musicale composée d'amateurs » qui pourrait participer à de grandes fêtes musicales, comme celles qui se pratiquent en Angleterre et en Allemagne. Mais voici un événement d'importance : en 1871 se fonde la Société Nationale de Musique, qui a pour objet l'union des compositeurs français et l'exécution de leurs œuvres à condition qu'elles fassent prévaloir chez leurs auteurs des « aspirations élevées et véritablement artistiques ». Les fondateurs en sont Saint-Saëns et Romain Bussine. La Société Nationale n'est pas un danger pour le Concert Populaire. Les œuvres seront le plus souvent jouées sans orchestre, à titre d'essai. C'est une sorte de premier choix pour les chefs d'orchestre.

C'est le 2 mars 1873 que se place un événement lourd d'importance pour la carrière et sans doute la vie même de Jules Pasdeloup : le premier Concert National, au Théâtre de l'Odéon. Le prix des places est très bas, allant de trois francs à cinquante centimes. Un éditeur, Georges Hartmann, prend cette initiative pour monter l'oratorio de Massenet, *Marie-Magdeleine*, que d'ailleurs Pasdeloup avait refusé de jouer :

> Ce nouveau Concert Populaire eut pour chef-d'orchestre Édouard Colonne... [1]

---

1. MASSENET, *Souvenirs*, Paris, 1912, p. 88.

Le Concert National fut tout bonnement une imitation pure et simple du Concert Populaire. Au départ, l'échec financier décourage Hartmann, mais non Colonne, qui décide de se transporter au Châtelet, pour y donner vingt séances, par séries de quatre concerts. Ce Concert National se transforme l'année suivante en association, avec les mêmes statuts que la Société des Concerts. C'est une excellente idée que de jouer la « musique nationale », compte tenu de la montée vertigineuse du nationalisme après la guerre. Il ne fut jamais question d'éliminer les classiques allemands des programmes, puisque Schumann, Mendelssohn, Schubert sont inscrits au premier Concert National, mais simplement de barrer la route à Wagner, et en même temps à ses contemporains allemands.

Voici donc Pasdeloup en face d'une concurrence redoutable : l'Association Artistique possède un bon chef d'orchestre, qui, au surplus, se révèlera bon homme d'affaires. Comme si cela ne suffisait pas, l'année 1873 voit monter à l'horizon une autre étoile, provoquant ainsi une nouvelle concurrence : Charles Lamoureux fonde l'Harmonie Sacrée, société destinée à monter les grands oratorios inconnus en France, à savoir le Messie, puis la version complète de la Passion selon Saint-Matthieu.

Les années suivantes ne sont marquées que par les manifestations hostiles que provoque, au Concert Populaire, le nom de Wagner. Pasdeloup est obligé d'invoquer ses faits de guerre pour justifier son patriotisme, et malgré tout, il cesse de programmer Wagner de 1876 à 1879. Dans le même temps, la concurrence Colonne-Pasdeloup va s'accentuer, et s'organiser autour de Berlioz.

Depuis quelque temps, nous ne savons pas trop pourquoi le nom de Berlioz est l'occasion de véritables courses de clocher entre le Chatelet et les Concerts Populaires. Il semble que le premier arrivé doive décrocher la timbale. S'il s'agissait de courses plates, cela pourrait se passer sans danger pour les concurrents. Mais avec Berlioz, la course présente quelques obstacles, Monsieur Pasdeloup a pu le constater dimanche. Il est arrivé premier, mais il doit reconnaître qu'il s'est quelque peu dérobé, comme on le dit sur le turf. A dimanche le grand prix... [1]

Colonne est l'imitateur ; pour le prouver, il suffit d'observer la lutte entre les deux « industriels », comme se désignait lui-même Pasdeloup : En novembre 1879, Pasdeloup monte la *Prise de Troie*. Colonne aussitôt l'affiche :

---

1. *L'Art Musical*, 16e année, 1876-7, p. 50.

Et dans cette *Prise de Troie,* à peine répétée, et mise au point par la Société Colonne, pressée de répondre à l'exécution du même ouvrage par l'infatigable Pasdeloup... [1]

Même histoire pour le *Requiem,* la *Damnation de Faust,* le *Désert* de Félicien David, la *Kermesse* de Godard :

Du reste, Paris est assez riche pour faire la fortune des deux entreprises [2].

Les augures se trompent. Pasdeloup se décide à demander une subvention au gouvernement. Il rédige une longue lettre définissant ses besoins, compte tenu du prix de revient de ses concerts. Il explique pourquoi les œuvres avec chœurs ont du être abandonnées, comme trop coûteuses à monter, et il déclare également ne pouvoir augmenter le prix des places sans voir une partie de ses auditeurs l'abandonner.

Pasdeloup obtient vingt mille francs de subvention, et Colonne, du même coup, en obtient dix mille. Malheureusement cette somme ne semble pas suffire à combler les déficits. Pasdeloup recoure à tous les moyens. Il a de fidèles amis, comme Faure, Planté, Madame Devriès, qui remplissent une salle de leur popularité. Le 25 mai 1880, un festival est donné au Trocadéro pour combler le déficit de la saison 1879-80, atteignant une quarantaine de mille francs.

Rien ne peut sauver Pasdeloup. La qualité des Concerts de l'Association Artistique est indiscutablement supérieure à celle du Concert Populaire, ceci au même prix pour des programmes similaires. La fondation des Nouveaux-Concerts par Charles Lamoureux assènera un dernier coup au vieux chef. Non que Lamoureux se soucie le moins du monde de culture populaire : l'accession des populations laborieuses à la culture n'est plus à la mode, et on félicite Lamoureux d'avoir su se garder des indésirables chahuteurs, en supprimant les hautes galeries et les places bon marché.

C'est vraiment pour rien, moyennant cinquante centimes que de pouvoir se poser en aristarque impeccable, et troubler de gaité de cœur le plaisir de toute une salle [3].

A l'Éden, on officie suivant le rite wagnérien. Les fidèles ont l'air béat et ennuyé. On dirait qu'ils attendent toujours une bénédiction de Monsieur Lamoureux. C'est un public extrêmement distingué... [4]

---

1. *Le Ménestrel,* 46e année, 1879-80, p. 6.
2. *L'Art Musical,* 17e année, 1878-9, p. 46.
3. *Le Ménestrel,* 52e année, 1885-6, p. 30.
4. *Le Ménestrel,* 53e année, 1886-7, p. 22.

Au début de la saison 1882-83, le Directeur des Concerts Populaires lance une sorte d'appel au secours, sous la forme d'une lettre à ses abonnés. Il cherche des idées nouvelles pour attirer le public. La première série des concerts comprendra les huit premières symphonies de Beethoven, « pour mieux comprendre la transformation qui s'est opérée dans l'esprit du Maître ». En 1883, il fera jouer les vingt-sept concertos de Mozart par le pianiste Ritter. Malgré tous ces efforts, la situation continue à se détériorer, et en 1883, Pasdeloup se décide à transformer son entreprise en société par actions.

Voici trente-trois ans que je suis sur la brèche. Bien que je sois encore plein d'énergie et d'amour pour mon art, je crois venu le moment de faire appel aux amis de la musique, afin de former une société qui devra assurer l'avenir de mon institution.

Pour atteindre ce but, la propriété du Concert Populaire va être divisée en quatre cents parts de cinq cents francs chacune. La souscription entièrement couverte, une somme de cinquante mille francs sera versée par moi comme fonds de roulement. Le complément des deux cent mille francs me sera acquis par la cession du titre de Concert Populaire, le droit au bail, ma bibliothèque, mes instruments... [1]

L'idée semblait bonne, mais les souscripteurs ne répondirent pas à l'appel. Malgré les festivals du mois de juin, qui attirent beaucoup de monde grâce aux solistes déjà cités, malgré un essai de concerts supplémentaires au mois de mai, le déficit reste constant. Les bruits de retraite de Monsieur Pasdeloup commencent à circuler, qui sont vite démentis, et l'année 1883-84 se déroule comme à l'accoutumée. La Société Nationale demande au « chef d'orchestre persévérant qui a tant fait pour l'art musical » [2], de consacrer un de ses concerts populaires à l'audition des œuvres choisies par le Comité. Le programme du 30 mars 1884 sera consacré à des œuvres de Duparc, Lambert, Mme de Grandval, Chausson, Benoît, D'Indy, Saint-Saëns, et Perilhow, la salle ayant été donné « libéralement » par le Directeur des Concerts Populaires. C'est le chant du cygne : la nouvelle éclate brusquement, qui informe le public de la détermination prise par Monsieur Pasdeloup de prendre sa retraite, après vingt-trois ans de lutte brillante et pleine d'éclat :

Et l'on peut dire qu'il a envahi tout l'univers. Tandis que nos villes de province, parfois si indolentes, si paresseuses, si tardives à se lancer

1. NOËL et STOULLIG, *Annales du Théâtre et de la Musique*, 1883, p.288.
2. *Le Ménestrel*, 50e année, 1883-4, p. 134.

dans le courant qui leur est indiqué par la capitale, suivaient pourtant à l'envie Monsieur Pasdeloup dans la large voie qu'il ouvrait à tous ; tandis qu'on voyait des concerts à Lille, à Marseille, à Nantes, à Angers, les grandes villes étrangères suivaient le mouvement à leur tour, et sur tous les points de l'Europe on voyait (fleurir les rameaux de l'arbre vigoureux que l'artiste avait ici planté.

Et le critique cite les villes possédant leur Concert Populaire :

Bruxelles, Gênes, Turin, Florence, Milan, Londres, Madrid, Birmingham, Moscou, New York, voilà ce qu'a fait Monsieur Pasdeloup... [1]

La fin de l'histoire de Jules Pasdeloup sera assez brève. Ses « amis », à la tête desquels nous trouvons Édouard Colonne, organisent un festival fourmillant de vedettes, et dont le prix des places sera exorbitant, afin d'assurer une retraite au chef d'orchestre malheureux. Les quelques cent mille francs que rapportèrent ces efforts compensatoires, ajoutés à la générosité du banquier Pereire, qui solda les dettes les plus pressantes, semble-t-il, auraient du suffire à constituer une rente suffisante pour la retraite du vieux ménage. Mais c'était mal connaître Jules Pasdeloup que de supposer qu'il resterait tranquillement dans sa maison de Fontainebleau à cultiver ses roses. Il va essayer de diriger une saison lyrique à Monaco, qui se termine en catastrophe. Il tente un nouvel effort pour relancer son entreprise en 1886, à raison d'un concert par mois. Que serait-il advenu du Concert Populaire ? Il est impossible de le dire, car Jules Pasdeloup meurt brusquement le 13 août 1887.

Les raisons de la faillite des Concerts Populaires peuvent s'expliquer par la concurrence que lui opposèrent les Concerts Colonne, ainsi d'ailleurs que quelques associations qui eurent une existence plus ou moins éphémère, tels que concerts Danbé, concerts Bousquet, Concerts Fernando et autres. Le début de l'entreprise de Jules Pasdeloup avait été fulgurant :

Qui n'était pas alors à Paris ne saura jamais à quel point on s'occupait de ces concerts, quel retentissement ils avaient dans tout Paris.

Avant la guerre, il fallait s'assurer des billets dès le mercredi matin, et il fallait se faire inscrire une année d'avance afin d'avoir des abonnements [2].

Il ne reste pas une place vide dans la vaste enceinte. C'est-à-dire

---

1. *Le Ménestrel*, 50e année, 1883-4, p. 188.
2. JULLIEN, *Musique*, Paris, 1896, p. 316.

qu'aujourd'hui le nombre des stalles, fut-il double, serait à peine suffisant.

Les couloirs débordent, et l'on voit serrés les dilettantes qui consentent à s'y tenir debout pendant de longues heures.

Monsieur Pasdeloup agite sérieusement la question d'utiliser les lustres et trapèzes... [1]

C'est l'insuffisance technique des exécutions au Concert Populaire qui explique la désertion du public. Public qui, d'ailleurs, n'était pas le même en 1861 au Concert Populaire qu'à la Société des Concerts du Conservatoire, ceci à cause de la différence du prix des places et du lieu d'implantation ; on ne pouvait donc pas établir de comparaison entre les deux orchestres. Jusqu'en 1867, on ne trouve aucune critique négative sur les qualités de musicien de Pasdeloup. Il faut dire que la conception du chef d'orchestre n'était pas du tout à l'époque celle que nous avons aujourd'hui. C'est tout juste si on ne dirigeait pas à l'Opéra encore en cognant sur le pupitre. L'emploi de l'archet comme baguette, à peu près systématique, ne pouvait guère assurer une grande souplesse de direction. En 1867, un article d'une grande violence dénigre l'interprétation de Pasdeloup, et le menace des pires catastrophes :

S'il ne se hâte pas de compléter par le travail et la reflexion les études trop superficielles qu'il a faites...

Il a donné une symphonie de Schumann dont deux morceaux seulement ont pu être exécutés : ce scherzo, vif, charmant, original, commande une exécution nette, précise, légère, une attaque détachée et spirituelle, ce que les musiciens traduisent incomplètement par le mot staccato. On nous a donné à la place une exécution molle, inexacte, plus fébrile que vive, plus bruyante que sonore, un véritable bousillage... [2]

Les quelques opinions exprimées de compositeurs à ce sujet ne sont guère flatteuses. Voici celle de Bizet :

Pasdeloup répète une symphonie de moi : quel triste musicien... [3]
Ce pauvre Pasdeloup, s'en sortira-t-il ?

Wagner, tout en ayant une certaine sympathie pour l'homme, n'apprécie guère le musicien :

Actuellement, je ne sais pas encore exactement à quoi m'en tenir à propos de *Rienzi*. Au contraire, je suis très inquiet à l'idée des sottises

1. *Le Ménestrel*, 32e année, 1864-5, p. 382.
2. *La France Musicale*, 29e année, 1866-7, p. 11.
3. M. CURTISS, *Bizet*, Paris, 1961, p. 199.

que risque de commettre à ce sujet la grande maladresse de Pasdeloup [1].

Dix ans plus tard, l'opinion de Wagner n'a pas changé :

Le mot à mot de Pasdeloup... Je vois cela d'ici. Malgré tout, l'exécution nous a fait plaisir [2].

Il était presque impossible de saisir l'enchaînement des idées musicales : l'acoustique de la salle, la mauvaise disposition de l'orchestre, la maladresse des exécutants, altéraient constamment le dessin... [3]

On peut ajouter à tout ceci le bon mot de Reyer :

Comme Pasdeloup est bien dirigé par son orchestre... [4]

La popularité de Pasdeloup est telle que, contre vents et marées, elle demeurera en tout cas jusqu'à ce que Colonne soit solidement implanté, et jusqu'à surtout l'apparition de Lamoureux. La technique de direction de celui-ci était tellement plus précise et plus efficace que celle de Pasdeloup que le pauvre vieux chef d'orchestre ne pouvait absolument plus lutter :

Monsieur Pasdeloup se croit sûr de la faveur du public. Celui-ci retire aussi difficilement son admiration qu'il a de peine à l'accorder, cela est vrai, mais cependant, il a quelque fois des révoltes inattendues. Bref, on a chuté, ce jour-là aux Concerts Populaires [5].

Que Monsieur Pasdeloup prenne garde... Monsieur Pasdeloup s'endort parfois sur de vieux lauriers... [5]

Un écho signale que, le 14 janvier 1883, alors qu'on jouait le même programme chez Colonne et chez Pasdeloup, en l'occurence *le Désert*, de Félicien David, on « refuse du monde » au Châtelet, alors que « le temps avait un peu raréfié le public au Cirque » [6].

De tous ces témoignages, il ressort que Jules Pasdeloup n'était pas un technicien sans défauts. Mais c'est pourtant grâce à lui, et malgré son insuffisance, que ce même public des concerts symphoniques, inexistant en 1850, se trouve en 1880, suffisamment éduqué pour le condamner. Triste sort que celui de cet homme plein d'idées et de force pour les imposer, et qui voit ses disciples prendre allègrement sa place.

---

1. WAGNER à SCHURÉ, *Correspondance*, dans *Revue de Musicologie*, t. LIV, n° 2, p. 206.
2. Cosima Wagner à Judith Gauthier, cité par GUICHARD, *La Musique et les Lettres au temps du wagnérisme*, p. 218.
3. Romain ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1908, p. 58.
4. M. CURTISS, *Bizet*, Paris, 1961, p. 199.
5. NOËL et STOULLIG, *Annales du Théâtre et de la Musique*, 1880, p. 563.
6. *Le Ménestrel*, 49e année, 1882-3, pp. 62-63.

L'étude et l'analyse des programmes de concert réalisés par Jules Pasdeloup tout au long de sa carrière permettent de dégager les différents aspects de son idée directrice. Tout d'abord, lorsqu'il fonde la Société des Jeunes Artistes, il cherche à susciter des vocations de compositeurs symphonistes :

> La Société des Jeunes Artistes informe Messieurs les compositeurs qui désireraient lui confier l'exécution de leurs œuvres qu'ils doivent faire parvenir leurs manuscrits au siège de la Société, 26, rue Basse-du-Rempart [1].

La différence entre la musique classique et la musique contemporaine est d'ailleurs difficile à définir au XIXe siècle. Il s'agit plutôt d'esthétiques différentes. On ne joue guère d'auteurs antérieurs à Mozart. Meyerbeer et Rossini sont vivants, et leurs œuvres considérées comme classiques. Pendant les premières années de la Jeune société, Pasdeloup ne trouve pas beaucoup d'œuvres nouvelles à jouer, à part des ouvertures. Le plus souvent non suivies d'œuvres lyriques, ces ouvertures servaient à accueillir le public au théâtre, et personne ne les écoutait. A l'actif des programmes de la Société des Jeunes Artistes, nous trouvons donc des ouvertures de Lacombe, Bousquet, Jonas, Adolphe Blanc, Demersmann, Anatole Petit, Borelli, et autres noms qui ne sont guère parvenus jusqu'à nous. L'ouverture du Carnaval Romain est sur le programme du premier concert. C'est en 1855 que l'on voit éclore la première symphonie en ré de Gounod, qui remporte un grand succès. Cette symphonie, « un vrai enfantillage » [2], est vite remplacée par la *Seconde symphonie en mi bémol.* C'est Saint-Saëns qui signera la deuxième œuvre d'importance jouée en 1857, une symphonie encore inédite. Saint-Saëns détestait Pasdeloup, qui pourtant détermina sa vocation de symphoniste, et qui joua bon nombre d'œuvres de lui en première audition. Peut-être se rendait-il compte qu'au fond Pasdeloup était réticent quant à sa valeur comme compositeur, et lui préférait les symphonistes allemands ?

En 1855, une symphonie de Lefébure-Wély est fort appréciée, comme en 1858, trois symphonies de Gouvy, Rosenheim et Litolff. Bien d'autres noms peuvent être relevés sur les programmes, qui ne parviendront jusqu'à nous qu'à travers les dictionnaires : Jules Cohen, Émile Douay, Lancien, etc...

---

1. *Revue et Gazette Musicale*, 18e année, 1854-5, p. 314.
2. GOUNOD, lettres autographes, B.N.

L'École allemande se manifeste, d'abord avec les grands classiques, mais également avec Schumann, dont Pasdeloup donnera la *symphonie en si bémol* en première audition en France en 1857, alors que la Société des Concerts attendra 1867 pour en faire autant. Pour donner une idée de l'audace qu'il fallait à Pasdeloup pour oser mettre de telles œuvres à son répertoire, voici un échantillon de la prose que leur audition suscitait chez les responsables du goût musical :

Le programme s'est ouvert par une symphonie de Schumann dont j'ai bien du mal à comprendre le style entortillé et vague, et l'instrumentation terne, qui vise à une fausse profondeur. Je crois que l'Allemagne perdra les efforts qu'elle tente pour faire accepter de l'Europe occidentale la réputation de ce symphoniste atrabilaire que la gloire de Mendelssohn a rendu fou... [1]

En 1861, la Société des Jeunes Artistes joua la *Marche des Fiançailles* de *Lohengrin*, qui rencontra un accueil plein de bienveillance.

Nouvelle étape avec le Concert Populaire : le but n'est plus « d'essayer les œuvres nouvelles de nos jeunes compositeurs », mais il s'agit maintenant de « mettre Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, et Weber à la portée de toutes les bourses » [2], donc de former un public sensible aux beautés de la musique symphonique, et ceci dans un but nettement moralisateur :

On a dit que les mots populaire et classique hurlaient de se trouver accouplés ; Monsieur Pasdeloup a fait une chose toute simple : il a mis la musique classique, c'est-à-dire la plus belle du monde qui se puisse entendre, à la portée de tout le monde.

Quelle révolution cela suppose dans les goûts de la nation ? et quoi, le français né malin, qui créa le vaudeville et dont l'oreille paresseuse ne pouvait percevoir quatre notes d'un vieux frelon sans le secours d'une rime aiguisée, en est venu jusqu'à comprendre une symphonie de Beethoven ? [3]

Si on analyse les programmes du Concert Populaire pendant la période s'étendant de 1861 à 1870, on y retrouve d'une manière permanente les cinq grands : Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn et Weber. Beethoven restera le grand favori, et sera joué au moins une fois chaque dimanche, en tout cas jusqu'en

1. SCUDO, *Critiques*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, XXXe année, 1860, p. 758.
2. *Le Ménestrel*, 28e année, 1860-I, p. 383.
3. *L'Art Musical*, 1re année, 1861, p. 51.

1877. L'étoile de Haydn ne cessera de baisser, au contraire. Quant à Mendelssohn et Weber, ils ne se maintiennent qu'avec certaines œuvres favorites, comme le *Songe d'une Nuit d'été* et l'ouverture d'*Obéron*.

Bien que l'on ait fait à Pasdeloup une réputation d'ignorance en matière musicale, prétendant qu'il n'avait cultivé que « la valse et le quadrille », sa curiosité lui faisait toujours rechercher un nouveau répertoire pour ses fidèles abonnés. Il inscrit Bach, Rameau, Stradella sur ses programmes en première audition. Il va en Allemagne chaque été chercher des partitions inconnues en France, et retrouve notamment douze symphonies de Haydn. En 1883, il a l'idée de donner un concert « historique » dans le but d'étudier le développement de la symphonie. Dans un autre domaine, il s'intéresse à l'oratorio, monte *Élie* de Mendelssohn, notamment, et décide de réserver le dernier concert de chaque série pour monter une grande œuvre avec chœurs. Il dût s'arrêter au bout d'une saison, faute d'argent, sans avoir pu donner *Le Paradis et la Péri*. Peut-être son amour toujours contrarié pour le théâtre lyrique trouvait-il une compensation dans ces grandes œuvres qu'il avait été admirer en Angleterre ? Dans ce domaine également, ce sera Charles Lamoureux qui va cueillir les fruits des tentatives obstinées de Pasdeloup, en fondant les concerts de l'Harmonie Sacrée.

Voici, d'après un compte rendu de 1865, les œuvres favorites du répertoire classique de Pasdeloup :

Le Songe d'une Nuit d'été, mélodrame de Mendelssohn
Le Comte d'Egmont, mélodrame de Beethoven
L'ouverture d'*Obéron*, de Weber
L'ouverture de *Guillaume Tell*, de Rossini
Struensee, mélodrame de Meyerbeer,
L'ouverture d'*Athalie*, de Mendelssohn
Le ballet de *Prométhée*, de Beethoven
La *symphonie en sol* de Mozart
L'ouverture du *Freischütz*, de Weber
La *symphonie-Cantate*, de Mendelssohn
L'ouverture de la *Muette*, d'Auber
La *symphonie de la Reine*, d'Haydn
L'andante du *quintette avec clarinette* de Mozart [1].

Allez donc plutôt voir comment, au Cirque Napoléon, on sait frémir, trépigner d'aise et crier bis quand parlent Weber Beethoven et Rossini.

---

1. LASSALLE, *Monde Illustré*, 25 janvier 1865, p. 47.

Ces beaux génies ne sont pas des diseurs quintessenciés capables de faire la vie douce aux invités du Conservatoire ils sont aussi des harangueurs inspirés qui ont le grand art de soulever les masses parce qu'ils possèdent la taille et la voix des géants.

Pasdeloup a ouvert à deux battants les portes d'un musée merveilleux, et a montré pour quinze sous les richesses les plus resplendissantes... [1]

A partir de 1871, le mouvement nationaliste commence, qui se manifeste en musique par les débuts de la Société Nationale de Musique, et du Concert National, tous deux fondés non seulement pour jouer l'école française, mais également pour que Wagner disparaisse de la scène. Non seulement Pasdeloup a toujours joué les symphonistes français existants, comme nous l'avons vu, mais encore sans lui ceux-ci n'auraient probablement pas eu la chance de se manifester en tant que symphonistes. Nous aurions eu Faust, mais peut-être pas la jolie symphonie de Gounod. Pasdeloup joue en 1863 un *scherzo* de Bizet, qu'il avait entendu au Cercle des Mirlitons. Le compositeur qui, on l'a vu, craignait beaucoup les insuffisances de Pasdeloup comme chef d'orchestre, le ménageait en tout cas, quand il lui écrivait :

Je ne chercherai pas à vous cacher le profond et sérieux chagrin que j'éprouverais en me sentant exilé des Concerts Populaires. Vous êtes en ce moment la seule ressource des musiciens qui croient...

D'ailleurs, rien n'obligeait Bizet à dédier [2] sa *Carmen* à Pasdeloup, si ce n'est la reconnaissance. En 1875, il n'avait plus besoin de lui. Berlioz lui-même vint au Cirque. On le vit sangloter « sous un tonnerre d'applaudissements », à l'audition du septuor des *Troyens*. L'ouverture du *Carnaval Romain* était au programme du premier concert de la Société des Jeunes Artistes, mais nous n'avons pas d'informations sur les rapports entre Pasdeloup et Berlioz. Après la mort de ce dernier, Pasdeloup afficha souvent ses œuvres, et notamment en 1873, la *Symphonie Fantastique* qui n'avait pas été jouée depuis 1830. Saint-Saëns a débuté, comme nous l'avons déjà vu, comme symphoniste en 1857, à la Société des Jeunes Artistes. Massenet, qu'il a également été le premier à découvrir, ne lui en voulut pas de lui avoir refusé assez brutalement l'oratorio *Marie-Magdeleine*.

Voici la liste à partir de 1875 des auteurs que Pasdeloup joua

---

1. LASSALLE et THOINAN, *La musique à Paris*, Paris, 1863, p. 186.
2. M. CURTISS, *Bizet*, 1961, p. 301.

au Concert Populaire. Il n'a pas été jugé utile de signaler les premières auditions, qu'il est difficile parfois de déterminer d'une façon sûre, puisque bien souvent elles étaient présentées en version simplifiée, soit à la Société Nationale, soit, comme ce fut le cas pour le *Concerto* de Castillon, dans une audition d'élèves à deux pianos. D'autre part, il est intéressant de signaler l'habitude qu'avait Pasdeloup de consacrer une répétition à essayer les premières œuvres des jeunes compositeurs, en se gardant le choix de les jouer ou non au Concert. Cet usage devait donner une impulsion au mouvement créateur qui se dessinait, d'autant plus qu'à ces répétitions assistaient les aînés, curieux d'entendre les nouveautés, et d'en connaître les auteurs. Le tableau semble idyllique, mais tenons-nous en au témoignage de Vincent d'Indy :

Il osa aller voir Pasdeloup. A sa grande surprise, Pasdeloup, d'ordinaire brusque et bourru, le reçut fort bien, écouta le scherzo réduit au piano, examina longuement la partition d'orchestre. A la fin de l'examen, il laissa tomber ces mots inespérés : « Ce n'est pas mal du tout, c'est même bien et je vous promets de l'essayer. Venez mardi à la répétition, avec la partition et les parties et je l'essaierai si j'ai le temps [1].

Ce qui fut fait, et l'œuvre fut jouée au Concert.

Voici donc les compositeurs qui ont trouvé asile au Concert Populaire entre 1875 et 1887 : Lalo, Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Guiraud, Lacombe, Franck, Godard, Gounod, Bériot, d'Indy, Duparc, Joncières, Wormser, Bizet, Garcin, Pessard, Charles Lefebvre, Delibes, Fouque, Holmès, Paladhile, Coquard, Massé, Chaminade, Cohen, Lenepveu, Husson, Bruneau, et Pierné. Il n'est pas question ici de déterminer lesquels de ces compositeurs ont apporté quelque chose d'important à l'école française, mais simplement de démontrer que, dès 1853, Pasdeloup s'est mis au service de la musique symphonique française.

L'école française n'est pourtant pas la seule à laquelle se dévoue Pasdeloup. C'est bien ce que lui reproche Saint-Saëns quand il prétend que Pasdeloup a été un agent de l'Allemagne. Cette accusation, fausse si l'on fait allusion à de prétendues sommes d'argent, reposait toutefois sur un fond de vérité. L'école symphonique allemande d'inspiration romantique était totalement inconnue en France en 1860. Il y avait cependant à Paris une société « germanique », qui se réunissait dans plusieurs salons, et que fréquentait l'élite intellectuelle de l'époque, pour ne citer que Beaudelaire,

1. VALLAS, *Vincent d'Indy*, 1946, t. I, p. 98.

Gautier, Banville, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Mendès, et même Mallarmé. Pasdeloup faisait partie du groupe, et c'est probablement là qu'il connut la musique allemande et Wagner. C'est là également qu'il s'attacha ce public fanatique, qui le soutiendra dans les luttes mémorables qui se succédèrent presque tous les dimanches au Cirque d'Hiver.

De ces luttes, qui prirent certaines fois des allures de véritables batailles rangées, l'on en vient à parler du personnage numéro un du Concert Populaire, Wagner. Pasdeloup, nous l'avons vu, a joué un fragment de *Lohengrin* en 1861. La nouvelle formule adoptée pour le Concert Populaire fait attendre jusqu'en 1864 une seconde apparition de Wagner, avec d'abord l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme,* puis trois fois celle de *Tannhauser,* et enfin le Prélude de *Lohengrin.* La critique est encore bienveillante. Les chahuts ont pourtant déjà commencé au Cirque, mais c'est Schumann qui les a provoqué, avec la *symphonie en si bémol.*

Brusquement, en 1867, l'atmosphère change :

L'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* a failli passer sans encombre. Mais l'enthousiasme exagéré de certains partisans du maître allemand est venu tout gâcher [1].

La bataille se déchaîne le 18 octobre 1868 :

Une tempête comme le Cirque d'Hiver n'en avait jamais vue a été soulevé par le Prélude de *Lohengrin* de Wagner, dont le bis était demandé par une fraction de l'auditoire, tandis qu'il était repoussé par l'autre [2].

Monsieur Pasdeloup essaye de raisonner l'auditoire :

« Je vous demande d'ailleurs, à mon tour, d'exprimer mon opinion, en redisant le morceau. » [3]

Ce qui déplaît souverainement au critique de service :

Où en arriverons-nous si nous devons subir les opinions d'un chef-d'orchestre ? [4]

Avant la guerre, ces luttes n'ont pas le caractère qu'elles vont prendre par la suite. On a l'impression que le public s'amuse à tout prix, et que tout lui est bon pour provoquer des chahuts, y compris et surtout le nom de Wagner.

---

1. *Le Ménestrel,* 35e année, 1867-8, p. 79.
2. *Revue et Gazette Musicale,* 31e année, 1867-8.
3. *L'Art Musical,* 8e année, 1867-8, p. 11.
4. *L'Art Musical,* 8e année, 1867-8, p. 11.

Le public des deuxièmes et troisièmes n'a pas craint de se montrer rieur. Il avait envahi de bonne heure les gradins supérieurs de la salle, et n'a rien su imaginer de mieux pour charmer les loisirs de l'attente que de faire circuler de main en main un superbe polichinelle en papier... [1]
Après le concert, un incident comique a gaiment terminé la séance. La salle était déjà à moitié vide, lorsqu'un pompier est venu se montrer sur l'estrade que l'orchestre venait de déserter. L'imprudent... Aussitôt un frémissement a parcouru les titulaires des places supérieures, et, avant que cet ami de la sécurité eut pu se soustraire à leur attention, ils lui ont fait une ovation en lui chantant le refrain des Pompiers de Nanterre [2].

Ces petits jeux sont du domaine de la plaisanterie. Ils ont quelque rapport avec la peur de la nouveauté que ressent tout public libre de son choix, qui craint de voir disparaître ce qu'il aime au profit de ce qu'il risque de ne pas aimer :

Le Concert a ses points noirs : il en est jusqu'à trois que je pourrais citer, Wagner, Schumann, Berlioz. Que l'un de ces noms apparaissent à l'affiche, et l'on peut être sûr d'un grain...
C'est vouloir se faire siffler que de se faire jouer chez Pasdeloup. Car presque tout son public, qui est immense, se compose d'abonnés qui ne veulent que de la musique classique et qui font du tapage autour de tout nom nouveau. Mais le tapage dans ce cas-là est une excellente chose... [3]

Quand Pasdeloup reprend le Théâtre-Lyrique, il décide de monter *Rienzi*. Les premiers contacts avec Wagner sont bons. Pasdeloup reprend l'idée de Carvalho, son prédécesseur au Théâtre-Lyrique, idée vieille de dix ans, et qui n'avait jamais pu aboutir. Wagner, au début, parle de Pasdeloup comme d'un homme « zélé et capable ». Le ton change très vite, et Wagner s'avoue très inquiet de « sottises que risque de commettre à ce sujet la grande maladresse de Pasdeloup ». En réalité, l'opinion de Wagner n'a aucune valeur, puisqu'il refuse de venir à Paris, sous le prétexte que sa « nature autant que sa destinée l'ont voué à la concentration et à la solitude ». « Ou *Rienzi* fera son chemin sans moi, ou, s'il n'est pas capable de le faire ainsi, mon assistance ne saurait l'y aider. » [1] En réalité, Wagner ne peut venir à Paris sans Cosima, et le divorce n'étant pas encore prononcé, il n'ose pas affronter l'opinion.

---

1. *La France Musicale*, 33e année, 1861, p. 362.
2. *La France Musicale*, 30e année, p. 360.
3. M. Curtiss, *Bizet*, 1861, p. 200.

Rienzi fut joué vingt-deux fois. Pasdeloup prétendit que la recette moyenne était de trois mille cinq cent francs. La presse lui reproche de transformer son théâtre en « maison de Monsieur Wagner ». Pasdeloup doit se défendre publiquement, en donnant la liste des auteurs français qu'il a monté, et il ajoute :

Or, il me semble singulier qu'à une époque ou le libre-échange est inscrit dans nos lois, on fasse reproche à un directeur de reproduire l'œuvre d'un compositeur. Si ce principe d'exclusion avait jamais pu prévaloir, Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Verdi, etc... seraient encore inconnus en France... [1]

A la veille de la guerre, le ton monte. Bien entendu, il faut tenir compte, à la lecture de la presse musicale, du fait que chaque journal défendait ses poulains. Ces mêmes journalistes qui, vingt ans plus tard, seront wagnériens enthousiastes, vont parler de crime contre la Patrie, quand Pasdeloup osera, après la défaite, essayer, il faut dire avec entêtement, de remettre le nom maudit sur ses programmes. Il fait un essai, avec l'ouverture de *Rienzi*, en novembre 1872. L'orchestre refuse de jouer, en chutant, et oblige Pasdeloup à mettre l'ouverture d'*Obéron*. La lutte prend un ton de plus en plus agressif :

Il paraît qu'après la guerre, Monsieur Pasdeloup déclara dans une profession de foi patriotique qu'il renonçait à la musique de Monsieur Wagner. Comme les ivrognes qui ont juré de ne plus boire, Monsieur Pasdeloup est vite revenu à ses anciennes amours... [5]
Le Directeur des Concerts Populaires n'est pas, comme on le voit, le musicien de la revanche... [3]

Ici, l'ironie ne suffit plus à cacher l'hostilité :

Tous les musiciens qui arriveront de Prusse seront tenus, d'après un nouvel arrêté du ministère, d'avoir une horloge à musique sur le dos, qui ne jouera que des airs de Wagner, et d'être porteurs d'un passeport signé : Pasdeloup. Ils ne seront reçus qu'au Concert Populaire... [4]
Au diable l'ambroisie faite de fiel et de vitriol, si Pasdeloup veut humilier notre patriotisme au profit de l'art... [5]
Monsieur Pasdeloup devrait une bonne fois avoir le bon goût de comprendre que ces scènes sont d'un effet déplorable. S'il adore Wagner,

---

1. *La France Musicale*, 31e année, 1868-9, p. 171.
2. *L'Art Musical*, 13e année, 1872-3, p. 415.
3. *L'Art Musical*, 14e année, 1873-4, p. 11.
4. *L'Art Musical*, 14e année, 1873-4, p. 11.
5. *L'Art Musical*, 14e année, 1873-4, p. 139.

qu'il en fasse piquer tous les chefs-d'œuvre sur un orgue de barbarie, et qu'il les fasse moudre par son concierge... [1]

Colonne est cité en exemple : « au Concert National, on n'érige pas en système les productions malfaisantes du chef de la musique de l'avenir ».

La bataille est bientôt terminée. En 1876, Pasdeloup provoque un tumulte en jouant la Marche du *Crépuscule des Dieux.* Il essaie de s'expliquer, pour tenter de calmer les esprits :

Je comprends votre sentiment patriotique. Wagner est un grand musicien... l'art est de tous les pays... [2]

Peine perdue. On fait appel à la force :

La musique de Wagner n'est plus pour nous une question d'art, c'est une question d'ordre public. Il n'appartient plus à la critique de la juger. Il appartient au Préfet de Police de l'interdire... [3]

C'est seulement en 1879 que Pasdeloup ose tenter un nouvel essai. Après avoir constaté, avec le Prélude de *Tristan,* que les réactions de la foule étaient supportables, il se décide à monter le premier acte de *Lohengrin.* C'est « en tremblant » qu'il renforce son programme avec des œuvres très populaires. Le succès fut décisif, et le concert donné trois fois. Désormais, Pasdeloup peut jouer du Wagner quand bon lui semblera :

Rien n'était plus beau que l'attitude du bon Pasdeloup, dirigeant imperturbablement, au milieu d'un ouragan de huées mêlées de sifflets et d'applaudissements les partitions dont il s'entêtait à inculquer l'admiration à ses rétifs habitués. Il est vrai que les exécutions qu'il en donnait surtout dans les derniers temps n'étaient guère propres à en éclaircir les obscurités. Nous nous rappelons notamment avoir entendu pour la première fois, sous sa direction, l'admirable incantation du feu de la *Walkyrie,* et nous avouons qu'alors ce morceau si clair, si mélodique, et d'une si belle sonorité ne nous parut qu'une longue énigme, un indéchiffrable logorhytme... [4]

C'est donc indiscutablement Pasdeloup qui imposa Wagner à Paris, dès 1861, avec un acharnement d'autant plus remarquable que, s'il aimait la musique de Wagner, il n'aimait pas l'homme :

---

1. *L'Art Musical,* 14e année, 1873-4, p. 139.
2. Noël et Stoullig, *Annales du Théâtre et de la Musique,* 1876, p. 783.
3. *L'Art Musical,* 16e année, 1875-6, p. 351.
4. P. Dukas, *Écrits... sur la musique,* 1948, p. 145.

Je ne vous étonnerai pas en vous disant que j'ai pour Monsieur Wagner l'estime qu'il mérite, et que je n'accepterai jamais une invitation venant de lui... [1]

En effet, Pasdeloup ne fit jamais le pèlerinage de Bayreuth.

S'il faut résumer brièvement la figure que laisse dans le courant historique de la vie musicale française cet extraordinaire animateur, nous pouvons affirmer qu'il ne fut pas un bon chef d'orchestre, tous les témoignages concordant à ce sujet. Il a cependant fortement marqué son époque. D'une part, grâce à son goût très sûr, qui lui a permis de choisir parmi les œuvres symphoniques connues ou inconnues celles qu'il fallait imposer à un public qui n'était pas toujours favorablement disposé à les accepter.

Il a également considérablement élargi le cadre du concert symphonique, d'invention relativement récente, et jusqu'alors réservé à une élite numériquement très restreinte ; les descriptions du public de Pasdeloup montrent qu'il a réussi à toucher de nouveaux auditoires :

Ce sont d'humbles artisans, de petits bourgeois dégrossis par les écoles de l'Orphéon, et les Sociétés chorales qui couvrent la surface de la France, qui accourent et remplissent jusqu'aux combles la salle du Cirque Napoléon [2].

Notre peuple a-t-il le goût instinctif des belles pensées et de la belle musique ? oui, préférant s'entasser sur les gradins du vaste amphithéâtre, s'y enfermer pendant des heures et dépenser ses petites économies de la semaine que de s'en aller au bastringue ou à la guinguette boire, jouer ou gambader à la façon des singes du Jardin des plantes [3]

La description qui suit et qui date de 1884 prouve qu'à la veille de sa fermeture le Concert Populaire n'avait rien perdu de son ambiance :

Ce cirque immense, peuplé de quatre à cinq mille personnes, a quelque chose de grandiose qui fait penser au théâtre antique. Ce public est naïf et sincère. Ses mouvements d'enthousiasme ou de réprobation sont bruyants et spontanés... On sent passer là sur sa tête la grosse vague de l'émotion populaire. Tous les rangs de la Société sont représentés dans cette foule. Au parterre, on a souvent vu l'élite des juges et des délicats. Sur les gradins, s'étagent, se mêlent toutes les classes. Aux troisièmes galeries, l'étudiant du Quartier Latin coudoie l'ouvrier. Et

---

1. PASDELOUP, L. A. Archives de l'Opéra.
2. *L'Art Musical*, 1re année, 1861-2, p. 51.
3. *L'Art Musical*, 4e année, 1863-4, p. 70.

tout ce monde pressé, attentif, ouvre son oreille au premier coup d'archet de l'orchestre comme à une révélation délicieuse...
Mais le public des Concerts Populaires peut s'appeler véritablement un public de dimanche. Il vient chercher là une édification, un confort pour l'âme, un air meilleur. Dans cette masse humaine compacte, vous trouverez des âmes pieuses et inquiètes, fatiguées de leur église étroite et avides de communiquer avec l'humanité vivante. Vous y verrez des penseurs las de leur pensée qui retrouvent dans cette foule vibrante une sorte d'émotion religieuse et qui demandent aux accents de la grande musique un souffle de l'au-delà... [1]

Sans doute, Jules Pasdeloup a été un « entrepreneur de concerts », un industriel, comme il le disait lui-même. Mais il a été également le prêtre de cette sorte de religion nouvelle, issue des écoles de pensée qui ont marqué le XIXe siècle, et qui voulait que l'Art soit avant tout un facteur moral de civilisation, plutôt qu'un décor pour la Fête. Pasdeloup a été un des premiers à penser que le banquet artistique devait être élargi et accessible à tous.

Élisabeth BERNARD.

---

1. SCHURÉ, *Critiques*, dans *Revue des Deux-Mondes*, 1884, p. 790.

AU FIL DES ESQUISSES DU « SACRE »

AUCUNE publication sur Strawinsky — à commencer par les siennes — ne nous apprend autant que l'édition en fac simile des esquisses du *Sacre du Printemps*, accompagnée d'un commentaire et de différents documents [1]. Pour une fois il nous est donné, comme le dit François Lesure dans la préface, de voir une œuvre « en train de se faire », alors que de cette élaboration il ne subsiste habituellement que de courts témoignages, rarement plus de quelques pages, perdues dans des collections particulières d'autographes. Même les rassemblerait-on qu'on ne pourrait en induire par quelles étapes le créateur a passé.

Dans le cas présent un heureux concours de circonstances s'est offert, et d'abord l'existence d'un carnet ou album dont le format et la qualité du papier plaisaient à Strawinsky et où il notait les idées au fur et à mesure qu'elles lui venaient, quitte à les reprendre quelques pages plus loin, les corriger ou les développer. Certaines lacunes, entre autres l'absence de l'Introduction au premier Tableau, laissent croire que des parties de l'œuvre furent ébauchées encore ailleurs. Mais à ces exceptions près l'album reproduit forcément l'ordre de composition. Strawinsky garda ces esquisses quelques années, puis les donna en octobre 1920 à Serge de Diaghilew ; peut-être ne les a-t-il plus revues jusqu'à un certain jour de mai 1963 où il rendit visite à leur propriétaire actuel M. André Meyer, à qui nous devons d'en prendre connaissance aujourd'hui. Autre bonne fortune, le commentaire par Robert Craft de ces esquisses s'est fait en quelque sorte sous les yeux du compositeur et il est permis de supposer que celui-ci y a aidé pour une part.

Contrairement à d'autres esquisses du même auteur, celles du *Sacre* ne sont presque pas datées. C'est seulement au bout d'une cinquantaine de pages et après une interruption causée par un

---

1. Igor STRAWINSKY, *The Rite of Spring... Sketches 1911-1913. Facsimile reproductions from the Autographs.* — London, Bossey & Hawkes, 1969. In-fol., XLVII-139 p. Avec un appendice encarté in-4°, 48 p. Tous les textes sont publiés en anglais, en allemand et en français.

voyage à Londres que Strawinsky date une à une quelques esquisses, du 1er au 11 mars 1912 (pp. 52-65) ; ensuite plus rien, jusqu'à cette note au crayon de couleur : « Aujourd'hui, le 4/17 novembre 1912, dimanche, avec un mal de dents intolérable, j'ai terminé la musique du *Sacre*. I. Stravinsky, Clarens, Hôtel du Châtelard » (pp. 96-97). On ne peut donc préciser quand Strawinsky a commencé à utiliser cet album ni même à quel moment il se l'est procuré. En le revoyant après quarante-deux ans il se souvint de l'avoir acheté à Varèse, près de Côme, où il se trouvait avec Maurice Ravel qui en aurait acquis un pareil [2]. Sur ce point nous pouvons émettre un doute. Nous n'avons jusqu'à présent aucune preuve d'un voyage que Ravel aurait fait en Italie en compagnie de Strawinsky, que ce fût durant l'hiver 1911-12, comme le présume François Lesure, ou avant. Strawinsky a bien été à Rome mais au printemps 1911, pour retrouver Diaghilew et sa troupe, ainsi qu'en témoigne une photographie prise à Tivoli par Karsavina et où l'on voit le compositeur auprès du peintre Alexandre Benois [3]. Lui-même d'ailleurs en parle dans les *Chroniques de ma vie* [4]. L'année suivante, mais principalement l'automne et l'hiver furent pour Ravel les plus chargés qu'il ait connus, étant aux prises avec trois ballets (*Ma mère l'Oye, Adélaïde, Daphnis et Chloé*). Un séjour en commun de Ravel et de Strawinsky à Clarens près de Montreux se place plus tard, en mars-avril 1913, tous deux attelés à une révision et réorchestration de la *Khovantchina* : alors le *Sacre* est entièrement achevé et l'album de Strawinsky ne portera plus d'autres traces de son activité que les esquisses de courtes œuvres ultérieures : chansons enfantines (p. 109), *Berceuses du chat* (pp. 110-113), enfin poésies de la *Lyrique japonaise* dont une déjà dédicacée à Florent Schmitt (pp. 135-139).

Une chose paraît cependant certaine : avant d'avoir terminé le moindre ballet, Strawinsky nourrissait l'idée de mettre en scène des rites printaniers de la Russie païenne. Sans doute n'y aurait-il pas songé si les Ballets de Diaghilew n'avaient existé et si lui-même n'avait eu des relations personnelles avec Diaghilew et ses collaborateurs. En mai 1912, dans le premier article de revue consacré à Strawinsky, Émile Vuillermoz annonçait la révélation prochaine d'un « mystère chorégraphique », *le Sacre de* (sic) *Prin-*

---

2. *The Rite of Spring*, pp. XII-XIII.
3. Édition allemande des Entretiens avec Craft et programme du « Bayerischer Rundfunk », nº 51, juillet-septembre 1962, p. 72.
4. Igor STRAWINSKY, *Chroniques de ma vie*. Paris, Denoël et Steele, 1935, I, pp. 74-75.

temps, dont, disait-il, les premières esquisses remontent avant la composition de *Petrouchka* [5]. J'en eus confirmation en juin 1929, de la bouche même de Strawinsky : l'idée du *Sacre* lui était venue entre avril et mai 1910, alors qu'il achevait d'instrumenter l'*Oiseau de Feu*, et l'été de l'année suivante, donc avant d'avoir commencé *Petrouchka*, il avait trouvé l'accord initial des « Augures printaniers » avec son martellement syncopé [6]. Or dans les *Chroniques de ma vie* Strawinsky reprend un peu différemment l'historique de cette œuvre : c'est « en finissant à Saint-Pétersbourg les dernières pages de l'*Oiseau de Feu* » qu'il avait imaginé « le spectacle d'un grand rite sacral païen », sans préciser, comme il l'avait fait quelques années auparavant, qu'à l'origine il s'agissait d'un rêve ; quant à la musique elle-même il n'aurait pas eu la possibilité d'en « esquisser les premiers traits », absorbé qu'il était par la composition de *Petrouchka* [7]. Strawinsky fait ici erreur. A une exposition dont je reparlerai figurait, entre autres pièces précieuses, un cahier contenant les premières esquisses de *Petrouchka* ; j'y lus la date du 28 septembre 1910, ce qui d'ailleurs correspond avec ce que Strawinsky m'avait naguère appris : cinq jours après la naissance de son second fils, Sviatoslav, et tout juste huit mois et demi avant la première représentation au Châtelet ! Mais antérieurement à ces esquisses de *Petrouchka* se placent quelques-unes du *Sacre*, comme le confirment maintenant deux lettres adressées au peintre Nicolas Roerich, toutes deux de juin et juillet 1910 et publiées en appendice de l'édition des Esquisses [8]. L'*Oiseau de Feu* venait d'être représenté à Paris et Strawinsky parle d'une œuvre en projet, intitulée *Le Grand Sacrifice*, dont il avait soumis le « livret » à Roerich et avait même commencé à esquisser la musique alors qu'il villégiaturait avec sa famille à La Baule. Il peut paraître singulier que Strawinsky ait posé les premières touches de ses « Tableaux de la Russie païenne » sous la lumière d'un été breton. La composition devait en être reprise une ou deux années après sous d'autres climats, de Russie ou de Suisse.

Revenons au titre de *Sacre du Printemps*. Dans un chapitre sur la genèse de l'œuvre Robert Craft rapporte un dire de Strawinsky selon lequel ce titre n'aurait été trouvé que peu avant les premières représentations, et grâce à Léon Bakst [9]. Craft, tout le pre-

5. « S.I.M. », 15 mars 1912, p. 19.
6. Voir mon ouvrage sur *Strawinsky* (Paris, Rieder, 1931), pp. 35-39.
7. *Chroniques de ma vie*, I, pp. 69-70 et 78-80.
8. *Op. cit.*, Appendice, pp. 28-30.
9. *Op. cit.*, p. XXXIX.

mier, objecte un reçu daté du 19 novembre 1911 et signé de la main du compositeur. En 1912, outre l'article précité de Vuillermoz, Louis Laloy dans sa chronique de la « Grande Revue » décrivait sous quel aspect se présente le *Sacre du Printemps*, ballet religieux où, disait-il, « le culte de la nature trouve sa liturgie » [10]. Enfin, dernier témoignage du compositeur, une lettre envoyée de Clarens le 2 février 1912 informait Florent Schmitt qu'il avait « presque entièrement fini le premier tableau des *Sacres* (y compris l'instrumentation » [11]. Il est possible que Strawinsky ait été gêné par une telle profusion d'invocations au Printemps avant la sienne. Il n'évitera pourtant que ses propres « Rondes printanières » suivent de deux ou trois ans les *Rondes de printemps* de Debussy, elles-mêmes déjà hautes de ton et d'une richesse orchestrale sans précédent. Quant aux « Augures printaniers » par quoi s'ouvre le premier Tableau, une lettre à Nicolas Roerich du 13/26 septembre 1911 nous révèle quelle était leur dénomination première, « la Divination par les Brindilles », qui correspond en effet à un ou plusieurs procédés divinatoires pratiqués depuis l'antiquité, mais dont nous ne saisissons point le rapport avec le rythme percutant imprimé ici à l'orchestre [12]. Dans cette même lettre, postérieure de trois mois aux représentations de *Petrouchka* et où pour la seconde fois Strawinsky annonce qu'il s'est remis à composer, les esquisses dont il parle concernent à la fois la « Divination par les Brindilles » (ou futurs « Augures printaniers ») et l'Introduction qui doit précéder. Or de cette célèbre Introduction l'album d'esquisses n'a gardé aucune trace, sauf un motif isolé au milieu d'une page et confié à la clarinette piccolo [13]. Sans aucun doute Strawinsky l'aura notée autre part. Il ne donne pas moins une idée de la mélodie introductive, d'allure plus ou moins folklorique et destinée dans son esprit à une sorte de chalumeau ou *dudki* [14]. De cet ins-

---

10. « La Grande Revue », 25 juin 1912, p. 850.

11. Yves HUCHER, *Florent Schmitt*. Paris, Plon, 1953, p. 63. — Le mois suivant, dans une lettre du 6 mars 1912 à Nicolas Roerich, Strawinsky présente également comme terminées la musique et l'orchestration du 1er Tableau (cf. Appendice, p. 32). Dans la même lettre, parlant à Roerich de « la rapidité folle de tous les *tempi* » de ce Tableau, Strawinsky avait ajouté, parole on ne peut plus prophétique : « il me semble que j'ai pénétré le secret du rythme du Printemps, et que les musiciens le sentiront. »

12. *Op. cit.*, Appendice, pp. 31-32. — Pour ce qui concerne la divination chez les Scythes au moyen des baguettes, voir HERODOTE, *Histoires*, liv. IV, 64.

13. Page 5 des Esquisses ; no 10 de la partition d'orchestre, quatre premières mesures du solo de clarinette piccolo.

14. Voir Appendice, lettres à Roerich et à Findeizen, pp. 31 et 34 (où Strawinsky va jusqu'à parler d' « un essaim de chalumeaux printaniers »).

trument pastoral au timbre baroque il trouvera l'équivalent dans le registre aigu du premier basson. Le bruit de girouette rouillée ainsi produit soulèvera l'hilarité du public dès la première représentation.

La date du 4/17 novembre 1912 inscrite au crayon de couleur en travers d'une page ne marque pas plus la fin des esquisses que le réel achèvement de l'œuvre. A la suite on trouve environ trente pages qui concernent encore le *Sacre*, outre celles restées vierges ou sur lesquelles Strawinsky a ébauché, nous l'avons dit, de petites œuvres ultérieures [15]. Avant d'estimer une composition finie il faut tenir compte des jointures à établir entre les divers épisodes et aussi de la façon dont s'articulent les arrangements pour le piano ou s'esquissent çà et là des débuts d'instrumentation. Pour prendre un cas particulier il ressort de l'album et des commentaires de Craft que les « Rondes printanières » du premier Tableau furent conçues antérieurement au « Jeu du Rapt » et que Strawinsky a hésité où insérer celui-ci, soit avant soit après les Rondes, ce qui donne un enchaînement tout autre [16]. Courtes ou longues, les notations sont disposées indifféremment sur deux, trois ou quatre portées, comme pour le piano à deux ou quatre mains. Parfois elles se réduisent à des queues de notes répétées ou se limitent à un accord ; mais on sent l'instrument toujours là. Quelle ne fut ma surprise quand Strawinsky me déclara, comme allant de soi, avoir composé le *Sacre* entièrement au piano. Il devait d'ailleurs rapporter un propos de son maître Rimsky-Korsakov qui l'encouragea à procéder toujours ainsi ; lui-même en avait déduit qu'il était « préférable de composer au contact direct de la matière sonore que de composer en imaginant cette matière » [17]. Encore faudrait-il se mettre en garde contre des démarcations aussi tranchées. Faute de pouvoir consulter les manuscrits des pièces pour quatuor à cordes on se reportera, dans l'album d'esquisses, aux pp. 110-113 et 135-139 où des mélodies destinées à être accompagnées par de plaisantes formations instrumentales (3 clarinettes ou bien 2 flûtes, 2 clarinettes, piano et quatuor) sont transcrites d'emblée pour chant et piano. Néanmoins dès les

15. Le contenu de ces pages ultimes est à revoir de plus près ; ainsi n'est-ce pas à la page 121 mais 117 que l'on découvre une vague trace de l'Introduction au premier Tableau. Celle-ci, quoi qu'en dise Strawinsky, semble bien avoir été traitée à part et ferait pendant en quelque sorte au *Prélude à l'Après-midi d'un faune*.

16. Appendice, pp. 5, 11 et 12.

17. *Chroniques de ma vie*, I, p. 14.

premiers fragments du *Sacre* on relève par endroits des désignations abrégées d'instruments ainsi que de leurs modes d'attaque, toutes indications portées apparemment de suite. Il n'en est point de même avec le « Cortège du Sage », le passage le plus déchirant de la partition et qui fera se déployer l'orchestre au complet du *Sacre* (pp. 12 à 17) : outre que les premiers instruments prévus sont loin de correspondre à l'instrumentation définitive, leur indication, d'une écriture différente, est vraisemblablement postérieure [18]. On ferait des remarques identiques touchant d'autres pages où Strawinsky laisse entrevoir comment il les orchestrera, soit qu'il se borne à en désigner les instruments par des abréviations conventionnelles soit qu'il les note effectivement sur plusieurs portées. Aucune de ces ébauches ne présente une partition au complet et dans peu d'entre elles le choix des instruments sera définitif. Toutefois si l'on parcourt l'album en entier on constate que l'écriture environ des trois quarts est disposée pour le piano. Mais de là à y voir une partition à quatre mains prête à être recopiée au propre je ne puis partager l'opinion de François Lesure et abonde plutôt dans le sens de Robert Craft. Le relevé extrêmement minutieux par celui-ci de toutes les différences entre les Esquisses et la partition d'orchestre *gravée* permet de supposer une grande marge encore de réflexion et d'invention. L'album dont Strawinsky s'est servi à partir d'une date déjà fort incertaine ne peut figurer, même en jouant sur les mots, comme le « seul » autographe du *Sacre* [19]. Il y en aurait au moins un qui nous échappe.

J'ai assez fréquenté personnellement Igor Strawinsky pour soupçonner comment il jugeait la brillante description que son ami Ramuz a donnée de sa « table à écrire » dans les *Cahiers* publiés à Lausanne [20]. Le compositeur devait en être flatté, il n'en était pas moins le premier à en sourire. L'ironie veut de plus qu'un volume de la correspondance de Ramuz contienne la photographie d'un tableau de Cécile Cellier représentant la *Table de travail de Ramuz* [21]. Or cette peinture plus ou moins impressionniste remonte à 1912 — juste avant le *Sacre* — et Ramuz déclare n'avoir connu Stra-

18. Voir dans les Esquisses quels instruments se trouvent indiqués vers le bas de la p. 12.

19. *Op. cit.*, p. XIII de la Préface.

20. C. F. RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, dans les *Six Cahiers* (Lausanne, Mermod), nº 2 (15 novembre 1928), pp. 42-43.

21. C. F. RAMUZ, *Lettres* 1900-1918 (Lausanne, Clairefontaine, 1956), ill. en face de la p. 72. — Cécile Cellier, élève du père d'Adrien Bovy, avait épousé Ramuz.

winsky que trois ans après. On ne peut rêver plus parfait contraste entre la « table de travail » et la « table à écrire » des deux hommes. La seconde, comme Ramuz lui-même en convient, ressemble un peu trop à celle d'un chirurgien : l'on se retrouve dans les parages de Lausanne, au pays des cliniques. Sur cette table, si chargée d'instruments et de fioles, Strawinsky n'a jamais dressé que les modèles de « calligraphie » que sont ses partitions d'orchestre. Alors que pour l'album où il esquissa le *Sacre* il eut besoin uniquement d'un instrument à roulettes de son invention, le « stravigor » qui lui servait à tracer des portées.

Fin 1929 ou début 1930, dans les bureaux de l'Édition Russe de musique, j'eus entre les mains la partition d'orchestre autographe du *Sacre* pour y choisir quelques passages qui seraient photographiés et reproduits dans le livre que j'écrivais sur Strawinsky [22]. Ce manuscrit était alors conservé dans le coffre d'une banque d'où on l'avait sorti à mon intention. Je constatai que la partition était datée du 8 mars 1913 mais que, le 29 du même mois, onze mesures avaient été rajoutées dans l'introduction du second Tableau [23]. J'ignore à partir de quand la maison d'éditions cessa d'en être propriétaire ou dépositaire. Certainement bien avant la dernière guerre. Un soir que nous marchions dans la rue Cambon Strawinsky me montra du doigt les fenêtres de Chanel, la célèbre couturière, et me dit d'un ton rageur : « C'est là où est enfermée la partition du *Sacre.* » Je devais revoir cette partition comme appartenant en effet à « Mlle Gabrielle Chanel » en 1939 lors de l'Exposition des Ballets Russes au Pavillon de Marsan [24]. Or voici que cette fameuse partition, par quel miracle de nouveau entre les mains du compositeur, aurait été mise en vente à New-York le 2 décembre 1970. Il ne peut cependant y avoir eu plusieurs manuscrits autographes du *Sacre.* Déjà celui que M. André Meyer avait acquis avant les Esquisses et qui ne comprend que la première partie de l'œuvre est sûrement antérieur à la partition définitive. Il suffit de comparer la pl. 21 dans le catalogue de la *Col-*

---

22. *Op. cit.*, voir les 5 phot. des pl. XXI, XXV et XXVIII. — A ma connaissance un seul passage de cette partition manuscrite avait été photographié antérieurement et avait paru dans « Montjoie » (nº 8, 29 mai 1913) : il comprenait les six premières mesures des « Rondes printanières » avec une dédicace amicale de Strawinsky à Riciotto Canudo.

23. Nos 86 et 87 de la partition d'orchestre.

24. Nº 498 du Catalogue. A cette même exposition figuraient au nº 504 un cahier contenant les premières esquisses de *Petrouchka* sans mention d'aucun possesseur (peut-être était-ce Serge Lifar) et au nº 497 la partition manuscrite de *Noces*, appartenant à la Vicomtesse de Noailles.

lection musicale d'André Meyer et la pl. XXI nº 1 de mon ouvrage : au début de l'Introduction manque l'indication de tempo, *Lento* (♩ = 50) — *tempo rubato.*

On ne sait que faire d'une réduction à deux mains du *Sacre* qui, selon Craft, aurait été rédigée avant celle à quatre mains [25]. Strawinsky pouvait fort bien s'en passer lorsqu'il désirait donner une idée de son œuvre à des amis, soit qu'il improvisât sur la partition à quatre mains soit qu'il trouvât un partenaire bon exécutant, comme cela aurait été une fois le cas avec Debussy. Je me souviens de lui avoir parlé un jour d'une réduction à deux mains que j'avais vaguement entreprise ; il me répondit en avoir eu lui-même le projet, qu'il paraît n'avoir jamais réalisé. Quant aux répétitions de ballet il était possible de les diriger au piano, toujours d'après la partition à quatre mains, sans doute la seule qui existât. C'est de toute façon la première qui ait été gravée. Cette édition reliée en carton très dur, pareille à la précédente de *Petrouchka,* fut épuisée avant janvier 1914 ; je dus en attendre la réimpression qui fut heureusement assez rapide, avant que les hostilités ne commencent : à cette époque l'Édition Russe de musique se faisait imprimer chez C. G. Röder à Leipzig.

Dans l'Appendice aux Esquisses une note de Strawinsky, datée de Hollywood le 24 juillet 1967, et qu'on a lieu de croire entièrement de lui, parle d'une partition pour piano à quatre mains, retrouvée un mois auparavant, lors d'une vente aux enchères à Londres [26]. Cette réduction à quatre mains portait des annotations au crayon destinées à Nijinsky et concernant la chorégraphie que celui-ci devait réaliser en 1913. Dans son avertissement Strawinsky néglige de préciser si cette partition annotée par lui est un manuscrit ou un imprimé. D'après deux ou trois de ses expressions, il semble pourtant bien qu'il s'agit d'un exemplaire ordinaire (ou d'une épreuve) que Strawinsky avait dédicacé à Missia Sert le 30 mai 1913, lendemain de la première représentation du *Sacre* et veille du jour où, atteint de typhus, il fut hospitalisé à Neuilly. De toute manière, autographe ou impression, on se trouve devant le texte définitif de l'arrangement à quatre mains et qui, au moins dans l'édition, est daté *in fine* « Clarens 1913 ». Il ne pourrait qu'être postérieur à l'ajout de onze mesures fait le 29 mars 1913 sur la partition d'orchestre manuscrite.

---

25. *The Rite of Spring,* p. XLI et note 8.
26. Appendice, pp. 35-36.

Même si l'on ne tient pas compte de cette addition, qui d'ailleurs se limite à une pure reprise, Strawinsky en l'espace d'à peine quatre mois avait constitué en partant des esquisses une œuvre d'une extrême cohésion. Œuvre cette fois *composée,* au sens vrai du terme, non point due à un assemblage de fortune ni grossièrement façonnée, si excessive que paraisse la dureté des moyens. Or une leçon à tirer des esquisses successives du premier Tableau est que l'on y voit peu à peu s'établir l'ordre dans lequel les différents épisodes se suivront, « ordre inverse » de celui qu'avait primitivement imaginé le compositeur ; en sorte que rien au commencement ne laissait pressentir le chef-d'œuvre de « construction musicale » à quoi aboutit l'implacable progression « dans le tempo et le volume orchestral de la première note du *Sacre* aux *Rondes printanières* », soit le premier tiers de la partition [27].

A peine quatre mois, avons-nous dit, entre la date au crayon de couleur sur la dernière esquisse et la signature en fin de la partition d'orchestre autographe : nous pouvons mesurer avec quelle célérité Strawinsky a parachevé son œuvre, est venu à bout de l'ajustement des moindres parties et a parfait son instrumentation. Mais serait-ce peine perdue que de vouloir aussi déterminer combien de temps avait duré précédemment la gestation même de l'œuvre ? Rappelons que les premières et seules dates notées dans le courant des esquisses vont du 1er au 11 mars 1912. A ce moment Strawinsky ébauchait les deux premiers épisodes du second Tableau, les « Cercles mystérieux des Adolescentes » et la « Glorification de l'Élue », tout en revenant par endroits à l'Introduction de ce même Tableau [28]. Il est donc certain qu'en février 1912 Strawinsky avait entièrement fini d'esquisser la première partie du *Sacre,* ce que confirme par ailleurs la lettre du 6 mars 1912 adressée à Roerich, où il se montrait surpris de la rapidité des *tempi* dans tout ce qui avait été écrit jusque là. Les esquisses du second Tableau prendront ensuite à peu près huit mois et demi, de fin février à mi-novembre 1912. L'exacte chronologie du premier Tableau n'en reste pas moins délicate à établir. Depuis le jour où avait été trouvé l'accord initial des « Augures printaniers » jusqu'au moment où la composition de *Petrouchka* fut commencée, soit pendant tout l'été de 1910 où Strawinsky séjourne

---

27. *Op. cit.*, Appendice, pp. 11-12. Robert Craft ira jusqu'à écrire : « dans toute la musique, aucune exposition plus naturelle, plus parfaite ou plus logique... »

28. Voir dans la partition d'orchestre du nº 91 au nº 120.

en Bretagne puis s'installe en Suisse, on ignore quel est le fruit de ses prospections alors qu'on lui sait en tête le « Grand Sacrifice », comme s'est d'abord intitulé le *Sacre du Printemps*. On doit attendre une année entière, presque jour pour jour, avant d'apprendre, par une lettre à Roerich du 13/26 septembre 1911, qu'il s'est mis, sinon remis, à composer l'œuvre capitale tant rêvée. Dès lors peut-on fixer à un peu moins de six mois, de septembre 1911 à février 1912, le temps que demanderont les esquisses que nous connaissons du premier Tableau. En conclusion, et autant que l'on s'en tienne à la pleine période de création, il aura fallu à Strawinsky quatorze à quinze mois pour esquisser le *Sacre* et quatre autres mois pour établir et mettre au point la partition [29].

Les deux articles de revues qu'Émile Vuillermoz et Louis Laloy publièrent en mai et juin 1912 et où pour la première fois mention était faite du *Sacre du Printemps* sont dus à des critiques qui connaissaient personnellement Strawinsky, lui avaient entendu parler de la composition de ce ballet et en savaient plus ou moins le sujet. L'un comme l'autre usent d'expressions qui ne pouvaient être que les siennes et où se reconnaissait de prime abord l'ingénuité de ses propos : culte de la Nature, adoration de la Terre, apothéose de la sève, sacrifice d'une vierge dont le sang pur ensemencerait le sol... De la musique elle-même ils ne parlaient forcément pas. On était à six mois non point, répétons-le, de l'achèvement du *Sacre* mais des dernières pages des esquisses. De proche en proche le bruit se répandit que le jeune musicien travaillait à un nouveau ballet qui serait exécuté l'année suivante. On relève dans le « Courrier musical » du 1er octobre 1912 le curieux écho que voici : « M. Strawinsky, le délicieux compositeur de *Petrouchka* et de l'*Oiseau de feu* achève actuellement un nouveau ballet : *les Sacres du Printemps*. L'auteur a voulu, dit un de nos confrères, que dans cette œuvre nouvelle les chœurs chantassent dans une tonalité toute autre que celle établie par l'orchestre, et dans des

---

29. A défaut d'expliquer ce que l'on peut entendre par « pleine période de création », il faudrait en déduire les intervalles de temps où Strawinsky ne travaillait guère de façon soutenue. Ainsi en 1912, l'année où il esquisse le second Tableau du *Sacre*, il séjourne plusieurs semaines à Paris pour assister aux représentations des Ballets Russes. *Petrouchka* est joué les 20, 22 et 24 mai et la création de *Daphnis et Chloé* a lieu le 8 juin. Nous apprenons par le soiriste de « Comoedia » qu'à cette représentation au Châtelet Strawinsky était dans une loge auprès de la mère de Ravel, de Florent Schmitt, de Maurice Delage et d'Édouard (?) Benedictus (« Comoedia », 10 juin 1912).

rythmes différents. »[30] J'avoue avoir cherché vainement d'où pouvait provenir semblable information. Si l'on se trompait sur le genre de l'œuvre, que l'on disait écrite pour chœur et orchestre, on avait vaguement eu connaissance des innovations techniques par quoi le *Sacre* se singulariserait, que ce fût la polytonalité ou la polyrythmie, et causerait un scandale immédiat. Le 12 novembre suivant, un avis plus autorisé était donné dans « La France » : le critique habituel de ce journal, qui n'était autre que Florent Schmitt, l'auteur de la *Tragédie de Salomé*, venait d'assister avec quelques amis de Strawinsky à une lecture du *Sacre* au piano. Cette audition privée avait eu lieu dans un « lointain pavillon d'Auteuil », sans doute la demeure de Maurice Delage, le seul disciple authentique de Maurice Ravel. Nous en savons la date exacte, dimanche 10 novembre, grâce au fait qu'en sa chronique Florent Schmitt s'excusait d'avoir sacrifié pour cette audition deux concerts la même après-midi, chez Colonne et chez Lamoureux, dont il aurait dû rendre compte et dont une partie du programme est citée. Il se bornait d'ailleurs à signaler l'événement qu'était la révélation de cette nouvelle œuvre, *Les Sacres du Printemps*, ainsi qu'il la nomme, et promettait d'en reparler plus tard — ce qu'il fit le 4 juin 1913, une semaine après la première représentation au Théâtre des Champs-Élysées[31]. En ces courtes lignes était dite la « beauté inouïe » de la partition, avec tout ce qu'elle pouvait contenir « de liberté, de nouveauté, de richesse et de vie ».

Une autre audition privée du *Sacre*, toujours au piano, nous est connue : elle eut lieu à Bellevue, dans la maison où habitait Louis Laloy, et l'unique invité était Claude Debussy. On n'en peut préciser la date. Le seul témoignage qu'on en possède est quelques lignes d'une lettre *non datée* de Debussy à Strawinsky et qui méritent d'être reproduites : « J'ai encore dans ma mémoire le souvenir de l'exécution de votre Sacre du Printemps chez Laloy... Cela me hante comme un beau cauchemar et j'essaie, vainement d'en retrouver la terrible impression. C'est pourquoi j'en attends la représentation comme un enfant gourmant auquel on aurait

30. « Courrier musical », 1er octobre 1912, p. 586.

31. Dans son chapitre sur la genèse du *Sacre* Robert Craft semble laisser croire que Florent Schmitt a été le seul à mettre au pluriel le titre *Les Sacres du Printemps* (p. XL, note 7). Or Strawinsky avait bien été le premier à intituler ainsi son œuvre (voir sa lettre du 2 février 1912 à Florent Schmitt). On trouve le titre également au pluriel dans un article antérieur de Calvocoressi sur *Les Ballets russes* (« Comoedia illustré », 1er juin 1912, pp. 697-698).

promis des confitures. »[32] Depuis que cette lettre a été publiée il y a une douzaine d'années, Strawinsky ou Robert Craft en auraient retrouvé l'enveloppe avec un cachet de la poste portant la date du 8 novembre 1912[33]. Il paraît tout de même singulier que, ce jour ou la veille, Debussy parle du *Sacre* comme d'une chose entendue pas mal de temps avant. L'audition à laquelle il a assisté et aurait même participé ne peut cependant être antérieure aux premiers jours de novembre. En outre, faisant obstacle à toute hypothèse, est la date inscrite à la fin des esquisses : 4/17 novembre 1912. Mais pas plus la lecture devant Debussy que celle du 10 novembre devant un groupe d'amis de Maurice Delage ne s'accordent avec l'état d'inachèvement où devait à peu près se trouver la partition du *Sacre*. La réduction à deux mains imaginée par Robert Craft n'existait sans doute point ; par ailleurs aucun arrangement à quatre mains n'avait été mis au net en sorte qu'on pût le déchiffrer sans trop de difficultés. On en revient à l'idée que Strawinsky a plus ou moins improvisé sur ses propres esquisses ou des copies de celles-ci. Sinon, à court de suppositions, on peut toujours admettre que les premiers auditeurs du *Sacre* n'en ont connu que des fragments, les seuls alors exécutables au piano.

André SCHAEFFNER.

---

32. *Avec Stravinsky*. Monaco, Éditions du Rocher, 1958, p. 199.
33. *The Rite of Spring*..., p. XLI, note 9.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSICOLOGIE DANS LES UNIVERSITÉS FRANÇAISES

I. — RAPPORTS

NDLR. — Conformément aux décisions prises au cours des Journées d'études de Strasbourg (voir p. 217), nous publions ici les rapports qui nous sont parvenus, suivis d'une liste des thèses et mémoires. On notera que cette première publication se limite aux Universités et n'inclut pas les autres centres de recherches (École Pratique des Hautes-Études, Musée des ATP, Musée de l'Homme, etc.). En outre certaines Universités ont inscrit à leur programme une unité de valeur en 1er cycle, comme à Grenoble (M. Giraud), Lille III (Mlle Parus et M. Dottin), Nice (Mlle Nazloglou) et Nantes (M. Bourligueux) ; elles pourront faire ultérieurement l'objet d'un rapport spécial.

AIX-MARSEILLE

Département d'éducation musicale.

ORGANISATION.

Les études musicales proposées aux étudiants s'ordonnent autour de deux centres d'intérêt aboutissant à deux diplômes distincts.

D.U.E.L. d'Éducation musicale.

Le D.U.E.L. d'Éducation musicale, diplôme d'État, est destiné à former les futurs professeurs de musique de l'enseignement secondaire. Le programme en est défini par arrêté ministériel. Il doit normalement être complété par une licence et un C.A.P.E.S. suivant le cursus traditionnel.

Diplôme de Recherches et d'animation musicale.

Le diplôme de Recherches et d'animation musicale est un *diplôme d'Université.* Il vise à former des animateurs culturels à dominante

musicale devant ensuite exercer leur profession dans le domaine privé ou semi public (centres sociaux, maisons de culture, organismes de vacances, etc.).

Toutefois, pour faciliter l'organisation des cours et le travail des étudiants, *les deux systèmes sont compatibles*, c'est-à-dire que ce sont dans la plupart des cas les mêmes unités de valeurs qui entrent dans la composition des deux diplômes mais suivant un groupement différent. Il est donc possible aux étudiants de s'inscrire à la fois *dans les deux cursus*, ce qui permet, moyennant un supplément d'U.V. minime, d'élargir les débouchés et d'accroître les chances de réussite.

Tiers libre.

Enfin toutes les U.V. des deux systèmes peuvent être choisies comme Tiers libre par tous les étudiants de l'U.E.R. *à l'exception des U.V. instrumentales* organisées par les conservatoires.

Enseignements et activités intéressant la musicologie.

Parmi les enseignements et les activités du Département d'éducation musicale, il en est certains qui intéressent plus particulièrement la musicologie :

1° Il va de soi que les références à l'histoire de la musique et parfois à la musicologie proprement dite sont fréquentes dans les cours théoriques (analyse, écriture, syntaxes musicales, chant, etc...). Dans le secteur « recherche » (que son évolution rapide appréhendée en perspective transforme vite en musicologie contemporaine authentique), on notera les enseignements de M. Risset (Musique et Informatique) et ceux de M. Frémiot (Musique électroacoustique et montage). Lui-même définit ainsi son Unité de valeur :

« L'Unité de Valeur « Musique électro-acoustique » est destinée à permettre aux étudiants qui l'auront pratiquée au long des deux années du DUEL de pouvoir (ultérieurement) animer leur classe de Musique de lycée par l'usage du microphone et du magnétophone.

Cet usage entraîne à une écoute plus concrète de la musique en général par une sensibilité plus grande à la matière sonore. Cet usage permet aussi d'aborder du dedans, sans l'entrave de l'apprentissage des règles traditionnelles et sans l'infantilisme de la plupart des méthodes néo-classiques, les problèmes essentiels de la création musicale.

La première année est consacrée à l'apprentissage du maniement des appareils de la chaîne élémentaire et à l'étude de la morphologie de l'objet sonore.

La seconde année est consacrée aux problèmes typologiques liés à l'invention.

Ce n'est que dans le second cycle, ces bases étant assurées, que peut être abordée une recherche. Celle-ci est cependant commencée avec quelques étudiants, réunis au Studio du Conservatoire de Musique de Marseille (Une convention liant l'Université et le Conservatoire de Marseille pour la mise en commun de certains moyens pédagogiques).

Cette recherche est menée dans les directions suivantes : matière et mouvement (en liaison, à partir de l'an prochain, avec l'U.V. Danse contemporaine), lisibilité, esprit de contrepoint dans les musiques électro-acoustiques. »

2° Parmi les enseignements à dominante musicale de caractère plus traditionnellement historique ou musicologique, on signalera les enseignements d'Histoire des civilisations (Mme Cheilan, M. Bourde). Ces enseignements de caractère évidemment général sont complétés par des « techniques de documentation » qui ont pour objet d'initier les étudiants aux problèmes de bibliographie musicale. L'année passée, les étudiants, pour satisfaire partiellement au contrôle des connaissances, ont dû fournir chacun un certain nombre de fiches de bibliographie musicale extraites des principales bibliothèques de la région. Ainsi a pu être établi un fichier donnant l'essentiel des livres d'histoire de la musique et de musicologie existant dans les grands dépôts de Marseille et d'Aix, et de la région.

On envisagerait également de demander à des spécialistes de prononcer des conférences de caractère plus approfondi sur des époques, des personnalités ou des formes de la musique des temps passés et contemporains.

Enfin, les enseignements de M. Bourde, groupés sous la rubrique « Histoire de la musique à l'époque du Baroque et du Rococo » ont pour objet non seulement l'analyse des œuvres mais leur insertion dans le contexte culturel d'une époque ou d'un pays déterminés. En 1970/71 a été dressé un panorama de la musique anglaise aux XVIIe et XVIIIe siècles. Cette année 1971/72, en collaboration avec le département de littérature qui pour sa part traite de la littérature sous Louis XVI (Monsieur H. Coulet) et de la philosophie à la fin du XVIIIe siècle (M. Deprun), Monsieur Bourde traite de la musique en France de la fin de Rameau jusqu'à l'aube de la Révolution, du point de vue de la matière musicale, son évolution et sa relation avec les grands problèmes esthétiques, économiques et sociaux de la période. A côté des problèmes de la « réforme » de Gluck, de l'opéra et de l'opéra-comique, une attention particulière est donnée à la musique instrumentale « pré romantique », aux problèmes du ballet et aux questions de sociologie et d'économie musicale.

Création de diplômes d'expression contemporaine.

I. — Parmi les diplômes créés :

Diplôme d'études et d'animation cinématographiques ;
Diplôme de recherches et d'animation théâtrales ;
Diplôme d'études et de recherches d'art et d'environnement ;
Diplôme d'expression littéraire ;
Diplôme d'animation culturelle ;
on notera le *Diplôme de recherches et d'animation musicales.*

II. — Ces diplômes comportent chacun plusieurs niveaux et sont attribués aux personnes titulaires ou non du baccalauréat, ayant satisfait au contrôle des connaissances.

III. — Il n'est pas nécessaire d'être déjà titulaire du diplôme de niveau inférieur pour postuler le diplôme de niveau supérieur.

IV. — La coordination des enseignants préparant à ces diplômes et l'attribution de ceux-ci sont confiés au Département d'Expression Contemporaine dans le cadre de l'U.E.R. Arts, Lettres, Expression.

V. — Ces diplômes sont indépendants du cursus traditionnel établi par cycles et années (D.U.E.L., Licence, Maîtrise).

Cette disposition implique qu'un étudiant peut être en fin d'études dans une section quelconque et être de premier niveau dans le département et inversement.

Elle implique également que les U.V. obtenues dans le département peuvent être comptabilisées à la fois dans le cursus annuel (sous la forme notamment du Tiers libre) et dans l'obtention des diplômes du département.

VI. — Ces diplômes sont attribués par un jury pluridisciplinaire désigné par le département.

VII. — L'équilibre exact des programmes, la liste totale des U.V., celle des combinaisons possibles et des incompatibilités, des équivalences et des dispenses éventuelles seront établis par le département d'Expression Contemporaine.

VIII. — Les diplômes délivrés comporteront l'énumération exacte des enseignements suivis et le sujet des travaux personnels ainsi qu'une appréciation d'ensemble.

IX. — Le département d'Expression Contemporaine est habilité sous couvert du Conseil de l'U.E.R. dont il dépend à statuer sur les équivalences et les régimes transitoires permettant aux personnes actuellement en cours d'études de postuler l'obtention de ces diplômes.

On a tout lieu de croire qu'en même temps que s'affirmeront les études musicales dans le domaine universitaire, un plus grand nombre d'étudiants en même temps que par la préparation d'un CAPES seront tentés par de la « recherche musicologique » à plus ou moins haut niveau. Quant aux recherches de caractère plus ou moins musical poursuivies dans les divers départements et UER de l'Université de Provence, la condition nécessaire d'une certaine compétence en matière musicale est rarement remplie bien évidemment. Quand elle peut l'être, il ne doit pas se révéler impossible d'infléchir les intérêts des étudiants chercheurs vers un travail à dominante musicale ou parfois même véritablement musicologique ; mais il s'agit là d'une œuvre et d'une propagande de longue haleine et l'Éducation musicale dans l'Université de Provence n'en est qu'à ses débuts.

André Bourde.

Moyens pratiques.

On ne citera que pour mémoire l'équipement technique souvent remarquable mis à la disposition du département d'Éducation Musicale par les conservatoires nationaux d'Aix (directeur M. Villette) et de Marseille (directeur M. Barbizet), dans le cadre de la collaboration organique avec notre département ; on doit souligner néanmoins le manque de fonds d'ouvrages et de partitions tant dans ces écoles nationales que dans les institutions relevant de la direction des bibliothèques ou de l'Université de Provence. Un sérieux effort va être entrepris pour remédier à cette carence. Sous l'impulsion de Monsieur Fajon, maître-assistant, chef du département d'Éducation Musicale, des achats substantiels de documentation ont déjà eu lieu. Une petite bibliothèque de département s'élabore autour d'un noyau de partitions représentatives des grandes époques et des grandes formes de la musique, complétées par une centaine de disques. Le département dispose d'une salle déjà insuffisante ; il devra de toute nécessité obtenir un surcroît de surface. Il possède un magnétophone et un électrophone de qualité moyenne, un piano de démonstration et peut, dans des circonstances exceptionnelles, avoir accès à l'équipement électro-acoustique et au grand piano de concert du Grand Amphithéâtre de la ci-devant Faculté des Lettres.

Nous avons parlé plus haut de son fichier, moyen certes encore insuffisant. Le développement des études d'Éducation musicale et du nombre des étudiants (une soixantaine actuellement) justifiera des demandes d'expansion et d'acquisitions nouvelles instamment réclamées.

Enseignants : le département dispose actuellement de 3 enseignants :

1° Monsieur Fajon — maître-assistant — temps plein en musique ;

2° Madame Cheilan — assistante — temps plein en musique ;

3° Monsieur Bourde — professeur — temps partiel ;

tous les autres enseignants cités au début de ce document, sont des chargés de cours rétribués sur heures complémentaires.

BREST
(Université de Bretagne occidentale), Diplôme d'études musicales scientifiques (D.E.M.S.).

Exposé des motifs.

On constate à l'heure actuelle l'insertion de la science et de la technique dans les domaines, artistiques, particulièrement celui de la musique. On sait par ailleurs que nombre de musiciens ont reçu une formation scientifique sérieuse avant d'embrasser la carrière artistique tant en exécution qu'en composition. Il n'est donc pas arbitraire d'associer dans un même cycle de caractère pluridisciplinaire enseignement musical et enseignement scientifique.

1) Mission.

L'enseignement d'éducation musicale assuré à l'U.E.R. des Sciences exactes et naturelles vise à :

— former des professeurs d'éducation musicale dans l'enseignement secondaire, compétents dans l'enseignement moderne et vivant de la musique et munis d'un bagage scientifique de base très sérieux ;

— former des étudiants susceptibles d'accéder aux professions radiophoniques, phonographiques, etc...

2) Moyens.

L'enseignement musical proposé développe la culture musicale la plus large, notamment par l'utilisation des méthodes actives actuelles, par l'analyse théorique des formes et structures musicales et par la pratique instrumentale.

L'enseignement scientifique fondamental est centré sur l'étude des phénomènes vibratoires en rapport avec le son et la musique. Le niveau atteint dans ce domaine de la physique est comparable à celui des D.U.E.S. scientifiques.

Organisation de l'enseignement.

Programme et horaire.

L'enseignement est décomposé en unités de valeur : en première et en deuxième années, quatre U.V. scientifiques et six U.V. musicales.

Première année : algèbre ; analyse et technique mathématiques ; mécanique physique et électricité ; mouvements vibratoires et acoustique expérimentale ; éléments de la musique ; harmonie ; analyse d'œuvres : structures ; formes, histoires de la musique ; déchiffrage et accompagnement ; pratique et animation, musique électro-acoustique.

Deuxième année : analyse, statistique, informatique ; acoustique théorique ; électronique et électroacoustique ; acoustique expérimentale ; éléments de la musique ; harmonie (niveau 2) ; harmonie (niveau 3) ; analyse d'œuvre ; déchiffrage et accompagnement ; pratique, animation, composition.

A cet horaire s'ajoute un enseignement pratiqué à l'École Nationale de Musique de Brest, portant sur la pratique d'un instrument ou du chant (et la pratique du piano élémentaire si l'instrument choisi précédemment est monodique).

En outre, plusieurs conférences porteront notamment sur les instruments de musique (nature des matériaux, fabrication) d'une part, sur la physiologie de l'oreille, de la voix, d'autre part.

Les programmes d'ensemble sont les suivants :

Mathématiques.

Le programme est plutôt traité en vue de permettre l'étude des phénomènes physiques :

algèbre : notions sur les ensembles, groupes, corps et espaces vectoriels ;

analyse : fonctions d'une et deux variables ; dérivées, différentielles ; séries, développement en série ; séries de Fourier ; intégrales ; équations différentielles, équations aux dérivées partielles ; éléments d'informatique (langage Fortran), de probabilité et de statistique.

Physique.

— principes de la mécanique physique et applications ; éléments de courant alternatif ; mouvements vibratoires, propagation des ondes, applications ; éléments d'électronique et d'électroacoustique : applications.

Enseignement musical.

a) éléments de la musique, incluant notamment lecture et notation de la musique, entraînement de l'oreille :

niveau 1 : dictées à 1 et 2 voix, étude de 3 clés d'orchestre, accords et rythmes ;

niveau 2 : reconnaissance des timbres et durées, étude de 5 clés.

b) harmonie ; réalisation à 3 ou 4 parties sur mélodie ou basse chiffrée ou non, de difficulté croissante avec le niveau ;

c) analyse d'œuvre selon programme établi en début d'année ;

d) histoire de la musique, ethnomusicologie ;

e) pratique et animation :

— déchiffrage et accompagnement à l'instrument (2 niveaux) ;
— travaux pratiques et réflexions autour des objets sonores — pratique de musique électroacoustique (élaboration d'œuvres individuelles et collectives) ;
— activités collectives : chorale, musique d'ensemble ;
— pédagogie musicale.

En outre des séminaires seront organisés avec le concours d'artistes de passage à Brest.

PRÉPARATION AU C.A.P.E.S. « éducation musicale ».

Les étudiants pourvus du diplôme d'études musicales scientifiques, pour poursuivre leurs études en vue de la licence, de la maîtrise et du C.A.P.E.S. « éducation musicale », seront admis dans les centres habilités, ayant établi une convention avec l'Université de Bretagne Occidentale (Vincennes, Marseille, par exemple).

DIJON

U.E.R. des Sciences Humaines.

Professeur : Daniel Paquette, Maître-Assistant de Musicologie dans la Maîtrise de Conférences d'Histoire de l'art et Musicologie.

Cette chaire possède l'originalité d'associer les deux disciplines et de donner aux historiens d'art une culture musicale, et réciproquement de fournir aux étudiants musiciens un enseignement artistique obligatoire.

Enseignement :

Premier Cycle, 1re année (2 h. hebdomadaires) :

UV 1 d'Histoire de la Musique : Accessible aux étudiants d'Histoire de l'Art se destinant au professorat musical.

UV 1 d'Histoire de l'Art : Initiation à la Musicologie (1 h. hebd. obligatoire) pour étudiants d'histoire de l'Art.

Cours ouvert aux étudiants de philosophie, sous forme d'option.

— 2e année (1 h. hebdomadaire) :

UV d'Histoire de l'Art : Initiation à la Musicologie (obligatoire pour les étudiants spécialisés d'Histoire de l'Art).

Deuxième Cycle :

C1 de Musicologie (2 h. hebd.) : convertible en C2 en vue de la Maîtrise d'Histoire de l'Art et Musicologie. Il peut s'associer au C2 d'Histoire de Bourgogne en vue de la Maîtrise d'Art Régional.

Chaque étudiant effectue une recherche sur un point du programme (exposé, compte rendu-écrit).

L d'Art Médiéval (1 heure) — L d'Art moderne et contemporain (1 heure).

L'enseignement musical a débuté en 1967 à raison d'une heure hebdomadaire, dispensée par l'Assistant de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg. Il est passé à trois heures l'année suivante. D'abord strictement complémentaire de l'Histoire de l'Art, la Musicologie assure son développement progressif dans les sections de Lettres, de Philosophie et bientôt d'Histoire.

Bibliothèque de section comprenant un fichier central des bibliothèques musicales de la ville (en cours de constitution).

Moyens extérieurs : Travaux pratiques : visite des bibliothèques musicales, orgues de Saint-Bénigne, atelier de luthier, etc...

Bibliothèque Universitaire. Bibliothèque Municipale, Bibliothèque du Conservatoire National de Musique (fond très important). Chorale Universitaire. Un ensemble d'instruments anciens entre en activité pour la rentrée.

LYON II

Institut d'Art Médiéval et Moderne.

Maîtrise de Conférences d'Histoire de la Musique.

Année Scolaire 1970-1971

Professeurs : Daniel Paquette, Chargé de Cours, Chargé d'enseignement ; Albert Gravier, Chargé d'un cours.

Enseignement :

Premier Cycle — 1re Année (2 h. hebdomadaire) :

UV de 1re année : Cette unité de valeur est ouverte à tous les étudiants de l'ex-Faculté des Lettres et Sciences Humaines, elle constitue une U.V. optionnelle du DUEL d'Histoire de l'Art. Fréquentation très

grande et assidue. Une centaine d'étudiants inscrits — 40 admis (environ).

Programme :

U.V. 2e Année (2 h. hebd.) : étudiants d'Histoire de l'Art, mais dérogation à des candidats d'autres U.E.R. Programme identique à celui du C1 avec : coefficients plus faibles — absence de travaux pratiques — orientation historique —.

Deuxième Cycle :

C1 d'Histoire de la Musique (2 h. hebd.). Accessible aux étudiants d'histoire de l'Art et d'autres sections de lettres. Convertible en C2 en vue de la Maîtrise d'histoire de l'art (option musicologie).

Technique d'écriture musicale exigée — Travaux pratiques portant sur la paléographie musicale ancienne — transcriptions de partitions modernes. Rapport annuel sur sujet du programme, fourni par chaque étudiant.

Effectifs : 2e niveau + C1 : trentaine d'étudiants.

Programmes : M. Paquette.

1re année :

Terminologie — Notions sur les instruments anciens et modernes — Histoire des écoles musicales.

2e année/C1 :

— La musique aux XVe et XVIe siècles.
— La musique française contemporaine (1940-1970) (en alternance).

Programme : M. Gravier.

— La musique russe de Stravinsky aux Soviétiques (1er semestre).
— Quelques romantiques Allemands (2e semestre).

C1 de Civilisation et d'Art contemporain : Question d'histoire de la musique, portant sur le programme de musique contemporaine du C1.

2 maîtrises spécialisées d'Histoire de l'Art et Archéologie (option musicologie).

« L'opéra-comique de J. J. Rousseau à la Révolution. »

« La notion de musique chez les philosophes de l'Antiquité grecque. »

Bibliothèque d'Institut : ouvrages de base, dictionnaires, partitions d'opéras, collection Guilmant. Discothèque.

Locaux : Salle de séminaire — Bureau.

Moyens extérieurs : Bibliothèque Universitaire, fond d'ouvrages de musicologie, Bibliothèque Municipale (fond très riche : nombreux livres sur la musique — partitions anciennes).

Chorale mixte Universitaire.

Malgré l'absence de personnel titulaire (le Chargé de cours, responsable de la section est Maître-Assistant d'une autre Université), la Maîtrise d'Histoire de la Musique a pu développer son action et conserver un rôle important au sein de l'UER des Sciences de l'Antiquité et Histoire des Arts.

PARIS-SORBONNE (Paris IV)

Institut de Musicologie et d'Éducation musicale.

L'Institut de Musicologie assure à la fois la préparation de la licence d'éducation musicale et de la maîtrise spécialisée de musicologie. Seuls sont admis en licence les étudiants titulaires du DUEL d'éducation musicale ; en revanche, tout titulaire du DUEL ou du DUES (sans mention de spécialité) ou d'une équivalence du DUEL est autorisé à s'inscrire en maîtrise s'il peut justifier d'un niveau satisfaisant dans les disciplines musicales.

Le DUEL d'éducation musicale est préparé en deux ans, en 12 UV. Dans les disciplines musicales (Éléments de la musique, Analyse et écriture), les UV de première et de seconde année sont des UV de niveau et ne peuvent être acquises simultanément. La dictée est proposée sous une forme originale : elle est donnée avec un accompagnement qui en précise la signification harmonique ; en deuxième année, le chant n'est plus morcelé et doit être noté avec sa basse (dotée d'un chiffrage de fonction). L'oral comprend un déchiffrage suivi de tests d'éducation de l'oreille (y compris l'oreille relative). La seconde année comporte également une étude des signes d'écriture usuels. L'enseignement de l'harmonie est calqué le plus possible sur celui du solfège et suit la même progression : la modulation n'est introduite qu'en seconde année.

Le programme d'histoire de la musique est conçu de façon purement diachronique, mais pour des raisons pédagogiques la musique ancienne est envisagée en seconde année seulement, la musique classique et moderne en première année. Il implique donc un survol assez sommaire de l'ensemble de la période, axé surtout sur l'étude des idées, des formes et de l'évolution du langage musical. La musique contemporaine et l'ethno-musicologie sont abordées en second cycle.

Une épreuve instrumentale est exigée dans le courant de la première année : sont autorisés les instruments pratiqués au conservatoire ainsi que les instruments anciens. En outre, les candidats au DUEL d'éducation musicale doivent justifier d'une activité collective régulière, participation à une chorale, à un orchestre ou à un ensemble de

musique de chambre, la deuxième année mettant plus particulièrement l'accent sur l'animation de groupe et la direction chorale. L'Institut a constitué ainsi, avec la collaboration des étudiants, une chorale et un orchestre qui s'efforcent le plus possible de servir les œuvres inscrites au programme d'histoire de la musique.

L'année de licence prolonge les enseignements de solfège et d'harmonie donnés en premier cycle. Mais l'histoire de la musique est envisagée d'un point de vue radicalement différent : elle s'abstient d'exposés trop vastes et trop généraux et privilégie un nombre restreint de questions précises dans le domaine de la musique contemporaine et de l'ethnomusicologie.

Parallèlement à cette année de licence, la première année de maîtrise spécialisée impose aux futurs chercheurs deux examens distincts, choisis en fonction de leur mémoire : le premier, essentiellement musical, est pris obligatoirement dans la période du mémoire ; le second, également en relation avec le mémoire, est préparé dans une UER de Paris-Sorbonne. Il doit permettre aux musicologues de faire appel à des disciplines auxiliaires de la musique (littérature, linguistique, histoire, histoire de l'art, langues classiques ou modernes, philosophie, esthétique, etc...), indispensables pour assurer les fondements méthodologiques et historiques de leur recherche.

Quelle que soit la période envisagée, les C I comportent un cours commun de philologie musicale qui représente un aspect original de l'enseignement dans le second cycle en ouvrant les perspectives de l'analyse historique. L'ethno-musicologie occupe également dans ce cycle une place privilégiée, avec un C I consacré aux traditions musicales d'Extrême-Orient ; les étudiants peuvent aussi participer, cette année, dans le cadre du CEMO, à des séminaires de recherche sur la musique arabe en même temps qu'à des cours de pratique musicale (Chine, Viet-Nam, Iran).

La vocation de l'Institut n'est pas limitée aux deux premiers cycles. L'essentiel de son effort est porté sur la recherche, ce dont témoigne la liste des sujets de doctorats qui y ont été déposés. Un travail fort important y est accompli actuellement, sous l'impulsion de son directeur, avec la collaboration de l'UER de l'Occident moderne, où se poursuit l'édition critique du Dictionnaire de la musique de Rousseau. En effet l'Institut de Musicologie est traditionnellement attaché à l'enseignement de la musique ancienne et classique et tient à maintenir cette tradition, sans pour autant se fermer aux autres aspects, et notamment à la musique contemporaine — incluant l'histoire du jazz — qu'il entend relier à cette tradition.

Enfin, l'Institut organise périodiquement des manifestations de caractère musical à l'intention du public universitaire, notamment l'institution originale des *Concerts de Midi*. Il a également produit un film de caractère pédagogique autant que musicologique (« Le Musicien et son clavier », bucrane d'argent au festival du film scientifique à Padoue

et prix international à Madrid), et procédé à des publications telles que le *Précis de Musicologie* et divers ouvrages de recherche.

PARIS VIII (Vincennes), Département de Musique de l'U.E.R. « Arts »

1. — Il paraît utile, avant de procéder à un examen tant soit peu détaillé du statut de la recherche en musicologie telle qu'elle se pratique au Département de Musique de l'Université de Paris VIII, de rappeler les termes dont usait, à propos de la recherche musicologique en général, Emile Haraszti (« La Musicologie, science de l'avenir », in *Histoire de la Musique,* II, Paris, 1963, Encyclopédie de la Pléiade, p. 1549) :

« On répartit aujourd'hui en quatre groupes les sciences qui fondent la musicologie : le premier relève de la philosophie (esthétique, sociologie, etc.) ; le second se rattache aux sciences exactes (physiologie et psychologie du son, technologie, musique électronique, concrète, mécanique instrumentale) ; le troisième est la musicologie comparée : ethnographie et ethnologie musicales ; enfin le quatrième groupe est la branche historique : l'évolution du rythme, de la mélodie, de l'harmonie, formes et genres, œuvres et maîtres, organographie (histoire des instruments) et organologie ».

2. — On suivra en effet ici, pour la commodité de l'exposé, l'ordre suggéré par Haraszti. On croit devoir s'en expliquer de surcroît par les remarques suivantes :

a) La conception que l'on se fait à Paris VIII de la musicologie exclut, dans l'inventaire brossé par Haraszti, toute préséance et tout privilège que l'on serait tenté de consentir à tel ou tel des groupes de disciplines sur l'ensemble. Cela signifie que, sans qu'il soit question de reléguer hors du cercle effectif de la recherche quelque corps de sciences que ce soit, Paris VIII se refuse à « faire double emploi » avec quelque Institution que ce soit. On ne s'étonnera donc pas d'y trouver évoquées des disciplines absentes ailleurs.

b) La création du Département de Musique en question a signifié d'autre part, on ne l'ignore sans doute pas, l'accès des candidats au professorat de Musique de l'enseignement secondaire à un *cursus studiorum* inusité, enfin considéré comme l'égal de tous les autres (c'est-à-dire doté d'un D.U.E.L., d'une Licence et d'une Maîtrise, et ce à l'échelon national). La recherche — comparativement à ce qui se passait ou se passe ailleurs — risquait d'en pâtir. On verra ci-après de quelle façon un tel écueil a pu être évité ; il convient dès à présent de

signaler que, loin d'être tenue comme une démarche mineure, et qui ne ferait « qu'indirectement partie de la musicologie » (Émile Haraszti, *loc. cit.*, *ibid.*), la *pédagogie* a été dès l'origine considérée comme l'élément dynamisant, à Paris VIII, de toute recherche. Ce qui n'a pas empêché que lui fussent consacrés des Séminaires spécialisés.

3. — La recherche en *esthétique* et en *sociologie* de la musique a porté, de 1969 à 1971, sur la problématique contemporaine du temps musical et du *non finito* (Séminaires de M. Daniel Charles, Maître de Conférences). En 1971-1972, le Séminaire de Troisième Cycle de M. Daniel Charles sera plus particulièrement consacré aux rapports entre les musiques du XX[e] siècle et la « contre-culture ». Ce thème fait d'autre part l'objet d'une recherche homologuée depuis 1969 dans le cadre du Conseil de la Recherche de l'Université de Paris VIII, et dont le propos initial (« La musique d'aujourd'hui vue par l'École de Francfort ») sera considérablement élargi. On trouvera le compte rendu de ces Séminaires, et de cette recherche, dans les *Annales* de l'Université de Paris VIII.

4. — Le second groupe de sciences destinées, selon Émile Haraszti, à fonder la musicologie, est celui qui « se rattache aux sciences exactes ». Le Département de Musique de l'Université de Paris VIII a tenu dès l'origine, non seulement à promouvoir ces disciplines, mais à accentuer leur rattachement aux sciences dites « exactes ».

a) La responsabilité de l'enseignement et de la recherche dans le domaine de l'*acoustique* et de l'*électro-acoustique* a été confiée à M. Martin Davorin Jagodic, Assistant. Un *Séminaire théorique* a pu fonctionner dès 1969, et se vouer à la recherche, selon les modalités suivantes : écoute et analyse d'œuvres électroniques, concrètes ou « mixtes » (soliste + orchestre + bande, etc.) ; inventaire méthodique des procédés techniques dans l'élaboration des œuvres électro-acoustiques des trente dernières années (prises de son, montages, manipulations) ; étude des rapports entre une composition et les moyens techniques employés ; approche d'œuvres réalisées à partir de sources instrumentales *et* non-instrumentales (et comprenant éventuellement des manipulations en direct, au cours d'un concert). — Parallèlement à ce Séminaire théorique, il a pu être mis sur pied, grâce aux moyens fournis par l'Université de Paris VIII, un *Atelier de prise de son et de montage*, qui a permis d'ores et déjà aux chercheurs de se familiariser avec la pratique extra-instrumentale, et de réaliser — souvent avec la collaboration d'autres départements de l'UER « Arts » — quelques environnements sonores complexes.

b) M. Patrick Greussay, Assistant au Département de Musique (et, depuis l'an dernier, Maître-Assistant au Département d'Informatique de Paris VIII), a pris la tête de l'enseignement et de la recherche en matière d'*informatique musicale*. Le Séminaire *Musique et Informatique* a comporté, depuis 1969, l'investigation et l'exploitation systématiques

de divers modèles logiques applicables à la composition musicale par ordinateurs ; ont été étudiés les principaux types de stockage d'information (logique combinatoire, grammaires et langages formels, etc.), tandis que le Département d'Informatique offrait aux chercheurs un large accès à la programmation. Un second Séminaire, à vocation interdisciplinaire, s'est voulu d'autre part, sous le titre *Art et Informatique*, le lieu de confrontation de plusieurs expériences de chercheurs de divers Départements (Arts plastiques, Urbanisme, Psychologie, Musique), qui ont tenté, sans souci immédiat de synthèse, de rassembler des données et des méthodes permettant l'exploitation du traitement de l'information à des fins créatrices. Enfin, des contacts ont été pris par M. Daniel Charles et M. Patrick Greussay, membres de l'EMAMu (Équipe de Mathématiques et d'Automatique Musicales, réunie autour de Iannis Xenakis), auprès des chercheurs de l'EPHE et du Collège de France (Laboratoire de M. Leprince-Ringuet), de façon à permettre à ceux des étudiants avancés du Département de Musique que ces problèmes intéressent d'avoir accès aux séances de l'EMAMu : un Atelier (« EMAMu II ») fonctionne en ce domaine depuis 1970.

c) En liaison avec le Séminaire de Philosophie de la Musique de M. Daniel Charles, il a été décidé de mettre sur pied, avec le concours de la majorité des enseignants du Département, et sous la responsabilité effective de Mme Eveline Andreani, Maître-Assistante, de M.M. Martin Davorin Jagodic et Jacques Lagarde, Assistants, ainsi que de M. M. Giuseppe-G. Englert et Michel Puig, Chargés de cours, un *Séminaire de Musique non décisionnelle*, dont le fonctionnement normal est prévu à partir de l'année 1971-1972, et qui se consacrera à une étude et à une recherche pratique concernant les différentes approches musicales susceptibles de déboucher sur un renouvellement de la tripartition héritée composer/jouer/écouter. Comme pour le Séminaire de Philosophie de la Musique, compte sera rendu des travaux dans les *Annales de l'Université de Paris VIII*.

5. — Dans le domaine de la *musicologie comparée*, la responsabilité des différents Séminaires d'ethnologie et d'ethnographie musicales a été confiée, depuis 1969, à M. Claude Laloum, Assistant. Jusqu'à la présente année universitaire, le travail s'était organisé autour des trois thèmes suivants :

a) Recherche collective des traits essentiels qui sont communs aux diverses musiques de tradition orale ;

b) Analyse comparative de certaines musiques de tradition orale (Mauritanie, Pérou, Burundi, Dahomey, Iran, Inde, Japon, Indonésie) ;

c) Recherche de méthodes nouvelles de transcription (notations par schémas graphiques).

En outre, un Séminaire avait été lancé, avec la collaboration du Département d'Espagnol, sur les vestiges précolombiens et les métissages musicaux dans la musique du Pérou.

De nouveaux thèmes de recherche sont ou seront proposés lors de l'année 1971-1972 :

a) Un premier Séminaire s'attache, sur la base d'une refonte radicale de la terminologie traditionnelle, à l'analyse des différents styles vocaux (monodiques) à travers le monde extra-européen : examen minutieux des diverses particularités stylistiques au niveau de l'organisation des paramètres sonores essentiels ; essai d'une définition synthétique du style envisagé ; enfin, étude comparative avec un ou plusieurs autres styles relevant d'un autre répertoire ou d'une autre culture musicale.

En complément direct à cette étude, des séances d'*improvisation collective* ont été organisées depuis le début de l'année universitaire ; elles ont pour objet de faire prendre par les étudiants une conscience « concrète » (et pour ainsi dire *physique*) des notions (formelles, morphologiques et stylistiques) dégagées lors des analyses.

b) Un second Séminaire s'attache à une étude comparative de certaines musiques de tradition orale et de certaines œuvres musicales contemporaines.

Il est à noter que les différents Séminaires de Musicologie comparée se veulent tous « ouverts au dehors » ; depuis 1969, l'usage s'est établi d'y inviter régulièrement diverses personnalités extérieures à l'Université de Paris VIII (ethnomusicologues, compositeurs, interprètes, sociologues, économistes).

6. — En ce qui concerne le quatrième groupe de sciences, c'est-à-dire la « branche historique », le Département de Musique a tenu à développer principalement la recherche dans les secteurs suivants :

a) *Cyclage :* mise au point d'une méthode systématique d'acculturation de l'oreille, destinée à autoriser les dissociations fines d'éléments sonores globaux au sein de structures orchestrales complexes. Un outillage spécial a été mis en place (bandes magnétiques didactiques, appareillage de tests auditifs, instrumentarium), et l'expérience a pu être montée en atelier, puis se poursuivre, depuis 1969.

b) *Harmonie :* essai de renouvellement des procédures classiques, par la recherche des éléments générateurs d'une œuvre finie et leur application à des objets non encore existants. En 1970-1971, la recherche a porté sur la notion de « régions » harmoniques, et le commentaire systématique des *Functions of Harmony* de Schönberg ; parallèlement, un *atelier d'analyse* a considéré successivement les polyphonistes de la Renaissance (étude de la résorption progressive des modes primitifs par la pénétration à l'intérieur de la polyphonie du mode d'UT prédominant), les clavecinistes français, enfin l'harmonie « pianistique » (Cho-

pin) et « orchestrée » (Beethoven, Schubert). Le travail entrepris se poursuivra normalement en 1971-1972.

c) *Analyse d'œuvres contemporaines :* ce Séminaire, distinct des précédents mais en liaison avec eux, a porté sur des problèmes de sémiologie (analyses couplées : Debussy/Paul Klee ; Schönberg-Berg/Kandinsky). Le travail se continuera en 1971-1972.

d) *Histoire des formes :* ce Séminaire, qui a fonctionné depuis 1969, a limité son programme à l'évolution de la sonate, et à l'étude d'un certain nombre de partitions formellement significatives à l'époque moderne. MM. Maurice Le Roux et Gilbert Amy ont notamment participé de façon active à ce Séminaire, qui se poursuivra cette année.

e) *Création collective interdisciplinaire :* il s'agit d'un ensemble d'ateliers, confiés à MM. Grimbert, Puig et Englert, et au cours desquels des techniques d'expression spécifiques (propres aussi bien à des œuvres vocales anciennes : les Troubadours, Machaut, Dufay, Willaert, Monteverdi... qu'à des œuvres récentes) sont inventoriées et expérimentées, en vue d'une redistribution directive ou non-directive. Largement ouverts aux étudiants et enseignants d'autres Départements (en tout premier lieu, ceux de l'U.E.R. « Arts »), ces ateliers ont fait porter l'examen sur :

— les *instruments* (traditionnels ou non), dont a été systématiquement répertoriée, aux différentes époques et selon les diverses cultures, l'organisation spatiale (groupes, immobiles ou en déplacement, concentration ou dispersion, éparpillement relatif, « relief sonore », etc.) ;

— les *voix,* en direct ou enregistrées, naturelles dans le premier cas, ou « truquées » dans le second ; puis superposées ; avec l'étude de certains rapports de la voix et du langage (structuration des syllabes, ou destructuration, dans le cas de nuages de sons, etc.) ;

— le *geste,* individuel ou collectif ; ainsi que sa signification par rapport à un thème, son incidence sur le sonore, sa décomposition volontaire en vue d'effets particuliers, etc. ;

— la *lumière,* fixe ou en déplacement (projecteurs en faisceau, immobiles ou en déplacement, comportant ou non changement de couleur, passage de diapositives conçues en fonction de structures d'improvisation constituant stimuli, etc.).

A partir de ces éléments, des expériences d'organisation de structures déjà homologuées, ainsi que l'invention de nouvelles structures de base, ont été tentées ; les résultats ont fait l'objet d'enregistrements sonores et magnétoscopiques, permettant une étude critique *a posteriori.*

f) *Rapports Image/Son :* une recherche a été amorcée sur ce thème en 1970-1971, sous la responsabilité de D. Charles et Jean-Étienne Marie, Chargé de cours, et avec la participation de certains enseignants du Département Cinéma de l'Université de Paris VIII.

7. — Le Département de Musique de l'Université de Paris VIII a consacré, depuis 1969, deux Séminaires à la recherche psycho-pédagogique comme telle, considérée comme faisant partie intégrante de la musicologie (cf. le § 2 du présent texte).

a) En collaboration avec le Département Sciences de l'Éducation, le Séminaire d'*Animation de groupe* de M. Théo Cockx, Assistant, assure un entraînement intensif à la prise de parole, 1° devant le « groupe-auditoire », 2° dans une situation de « dialogue », 3° comme animateur du « groupe en formation », permettant une auto-évaluation et une prise de conscience des problèmes qui se posent à chacun. Le travail comporte — en étroite liaison avec les expériences vécues dans le groupe — une étude personnelle et une réflexion en commun sur les conditions nécessaires à une optimisation de la communication pédagogique, et sur les « méthodes actives musicales ». Un *Atelier d'Activités musicales collectives* double le Séminaire : il vise à préparer chaque participant à une prise de conscience de ses aptitudes à animer musicalement un groupe, et comporte un entraînement systématique, grâce à un instrumentarium.

b) Dans le domaine de la *Pédagogie générale*, le Séminaire de Mme Fulin, Assistante, vise à rassembler et à diffuser une information précise sur l'animation, et permet la participation immédiate à une activité pédagogique spécifique. Ont été mis sur pied, depuis 1969, et dans le cadre de cette recherche :

— un atelier de pratique musicale collective, intégrant aux instruments traditionnels les instruments didactiques (piano, flûte à bec, guitare) ;

— des stages d'information en milieux divers (établissements d'enseignement de tous niveaux, Département de la recherche pédagogique à l'I.P.N., maisons de jeunes, foyers socio-culturels, enseignement aux handicapés, etc.) ;

— un atelier d'initiation musicale à l'école maternelle du C.U.E.V. ;

— un atelier de lutherie.

8. — L'énumération que l'on vient de lire est à peu près exhaustive, en ce qui concerne les Séminaires ou ateliers qui se consacrent plus particulièrement à la recherche ; elle laisse de côté les Séminaires ou ateliers plus traditionnels, c'est-à-dire qui se vouent essentiellement à la diffusion d'un savoir déjà acquis, ou se cantonnent dans une méthodologie déjà éprouvée. Plusieurs de ces derniers concernent cependant la musicologie telle que la définissait Haraszti, et assurent aux étudiants les bases indispensables à une approche équilibrée des grands problèmes de la musicologie la plus « classique » ; d'autres, enfin, abordent les domaines dont on peut concéder à Haraszti le caractère relativement secondaire, bien qu'indispensable : ce sont, conformément aux vues de

cet auteur, les « disciplines de la composition, de l'interprétation instrumentale et vocale », enfin « l'étude du phrasé » (*op. cit.*, *ibid.*). Le Département de Musique s'est conformé, dans la mise en place des enseignements de ce type, aux directives ministérielles portant création d'un premier et d'un second cycles d' « Éducation musicale » dans les Universités.

9. — La liste des personnels en poste au Département de Musique de l'Université de Paris VIII s'établissait, au 1er octobre 1971, comme suit :

— Un Maître de Conférences : M. Daniel Charles ;

— Un Maître-Assistant : Mme Éveline Andreani ;

— Cinq Assistants : M. Théo Cockx, Madame Angélique Fulin, MM. Martin Davorin Jagodic, Jacques Lagarde et Claude Laloum.

Une quinzaine de Chargés de cours complètent normalement les effectifs enseignants du Département.

10. — Le Département de Musique comptait, pour l'année 1970-1971, 328 étudiants inscrits. Ce chiffre sera, selon toute probabilité, largement dépassé en 1971-1972 ; le Séminaire de Troisième Cycle de M. Daniel Charles, qui regroupe les étudiants ayant déposé un sujet de thèse auprès de ce dernier (1re année de Doctorat), comporte, pour 1971-1972, 15 participants.

POITIERS

Section de Musicologie de la Faculté des Lettres.

La section de Musicologie de la Faculté des Lettres de Poitiers a été créée en 1961 par Mademoiselle Solange Corbin. Cet enseignement est actuellement donné dans l'U.E.R. des Sciences historiques, géographiques et Sciences de l'Art, et rattaché au Département d'Histoire dont il constitue la 5e section. Les locaux de la Section sont situés 17, rue des Carmélites, Poitiers.

Organisation de l'enseignement en 1970-71.

Enseignants :

Mlle Dominique Patier, maître-assistant, directeur de section ;
M. François Reynaud, assistant ;
Mlle Solange Corbin, professeur ;

M. Daniel Devoto, maître de recherches au C.N.R.S. ;
M. Antoine Geoffroy-Dechaume, chargé de cours ;
Mme Jacqueline Ritchie, chargée de cours ;
M. François Robert, moniteur ;
M. Michel Sicard, chargé de cours.

COURS DISPENSÉS EN 1970-71.

L'ars nova : Mlle Corbin ;
Méthode et bibliographie : Mlle Corbin ;
Philologie musicale/étude des anciens textes espagnols : M. Devoto ;
La musique en Angleterre sous les Tudor : Mlle Patier ;
Paléographie musicale/le manuscrit de Montpellier : Mlle Patier ;
Théâtre et musique en France au XVIIe siècle, pastorale et comédie : Mlle Patier ;
La musique en Angleterre au moyen âge : M. Reynaud ;
Histoire générale de la musique : M. Reynaud.

LES EXAMENS ET DIPLÔMES PRÉPARÉS S'ADRESSENT :

1° *aux musicologues :*

Le C1 : après les deux années de D.U.E.L., l'étudiant suit 2 heures de cours hebdomadaires et 2 heures de paléographie musicale.

Le C2 : certificat d'initiation à la recherche. L'étudiant suit 2 cours parmi ceux proposés par la Section et un séminaire. En fin d'année il subit un examen portant sur 2 questions choisies un mois à l'avance avec ses professeurs et une question complémentaire qu'il prépare en 3 heures le jour même.

La Maîtrise : consiste en un Mémoire rédigé sous la direction d'un enseignant de la Section.

Les Doctorats : actuellement, plusieurs doctorats de 3e Cycle et d'État sont en cours. Les travaux sont dirigés par Mlle Solange Corbin.

2° *aux étudiants d'autres disciplines :*

Ces étudiants peuvent, quel que soit le choix de la discipline principale, suivre des cours d'option libre portant sur l'histoire générale de la musique, des origines au XVIIe siècle (2e année) et du XVIIe siècle à nos jours (1re année), ceci sous la forme d'exposés préparés par l'étudiant et corrigés en cours. Ils suivent également 1 heure de cours. Un examen sanctionne ces options.

L'option libre de 3e année (licence) comporte 2 heures de paléographie musicale et 2 heures de cours.

3° *aux futurs professeurs de l'enseignement secondaire, dans le cadre du 1er Cycle d'Éducation musicale.*

Cet enseignement est assuré par l'Université de Tours en collaboration avec celle de Poitiers. Il comprend :

1re année — 3 unités d'enseignement :

1) *Formation musicale technique.*
 — Lecture et audition (2 h. hebdomadaires).
 — Écriture et analyse harmoniques (2 h.).

2) *Formation musicale historique et pédagogique.*
 — Histoire de la musique (2 h.). Des origines au XVIIe siècle.
 — Exercice pédagogiques (1 h.).
 — Direction de chœur (1 h.).

3) *Formation générale.*
 — Littérature française ou étrangère (2 h.).
 — Histoire de l'art (2 h.).
 — Langue vivante étrangère ou langue ancienne (2 h.).

La pratique instrumentale obligatoire n'est pas assurée par l'Université mais fait l'objet d'un contrôle en fin d'année.
Les cours de l'Unité 1 sont assurés par le Conservatoire de Tours. Ceux des Unités 2 et 3 peuvent être suivis soit à Tours soit à Poitiers.

2e année : organisation identique à celle de la première.

4° *aux étudiants désirant s'initier à la pratique des instruments anciens.*

L'enseignement est donné par :

M. Antoine Geoffroy-Dechaume { Interprétation musicale ; Clavecin ;
M. Michel Sicard : Viole de Gambe ;
M. François Robert : Luth, guitare ;
Mme Jacqueline Ritchie : Flûte à bec, cromorne.

En outre, les étudiants peuvent participer aux activités du *Collegium Musicae Antiquae.*

Fondé en 1965 sur l'initiative de Mlle Solange Corbin, le C.M.A. est l'illustration du travail fait dans la Section de Musicologie et dans les classes d'instrument. Promoteur de la musique ancienne, cet ensemble est composé d'instrumentistes amateurs recrutés pour la plupart parmi les étudiants, auxquels se sont joints spontanément quelques professionnels — et d'un ensemble vocal. Le C.M.A. donne environ 15 concerts par année universitaire. Son répertoire, quoique très étendu, est surtout centré sur la musique du moyen âge et de la Renaissance.

STRASBOURG
Institut de Musicologie.

A l'Université des Sciences humaines de Strasbourg, l'enseignement de la musicologie et des disciplines musicales est confié à un Institut de Musicologie rattaché à l'UER des Sciences historiques. Il assure :

1° un enseignement d'Éducation musicale sanctionné par un Diplôme Universitaire d'Études Littéraires (DUEL), par une Licence menant au CAPES, éventuellement par une Maîtrise ;

2° un enseignement supérieur de la musicologie sanctionné par un Certificat d'Histoire de la Musique et de Musicologie (C^1) menant à une Maîtrise spécialisée de Musicologie (C^2 et mémoire) ;

3° la préparation aux différents doctorats (3e Cycle, État, Université) par des séminaires, des entretiens, des travaux guidés. L'Institut anime enfin la recherche dans tous les domaines de la musique.

L'Institut de Musicologie dispose à l'Esplanade d'un amphithéâtre de 250 places et d'une salle de cours de 50 places, équipés l'un et l'autre d'une installation électro-acoustique de haute fidélité, d'un piano et d'appareils de projection ; d'une salle technique contiguë à la salle de cours, disposant de 2 tourne-disques de qualité professionnelle et de deux magnétophones utilisés pour la diffusion, l'enregistrement, la copie, etc. ; de cabines permettant aux étudiants d'écouter les disques ; d'une importante bibliothèque scientifique (fichiers auteurs et matières) avec salle de lecture ; d'une discothèque ; enfin de bureaux pour les enseignants. L'Institut de Musicologie dispose en outre de trois salles de 20 à 30 places, situées au rez-de-chaussée de l'ancien Palais Universitaire, qui servent aux travaux pratiques (travail instrumental, répétitions, etc.).

L'effectif des étudiants inscrits à l'Institut de Musicologie s'élève actuellement à 211, répartis de la manière suivante :

Éducation musicale (seules fonctionnent au cours de l'année universitaire 1971-72 les 2 premières années du 1er cycle) : 180 ;
Étudiants d'autres disciplines (tiers libre) : 15 ;
Étudiants de maîtrise : 12 ;
Étudiants de 3e cycle : 4.

Une Association des étudiants d'histoire de la musique assure l'édition de cours polycopiés et l'achat groupé des ouvrages du programme ; parmi d'autres activités, elle organise des concerts et des projections de films musicaux.

ENSEIGNANTS AU TITRE DE L'ANNÉE 1971-72 :

Enseignants à plein temps :

M. Marc Honegger, maître de conférences, directeur de l'Institut de Musicologie ;

Mme Marie-Claire Patier, maître assistante (doct. de 3e cycle) ;

M. René Kopff, assistant (docteur de 3e cycle).

Chargés de cours :

M. André Stricker, professeur certifié d'Éducation musicale et professeur d'orgue au Conservatoire de Strasbourg ;

Mlle Marie-Claude Vallin, professeur certifiée d'Éducation musicale ;

M. Gilles Pilote ;

Mlle Marie-Françoise Bloch.

Monitrices :

Mlle Drouhard, Mlle Spieth.

En outre, l'Institut de Musicologie anime le travail de nombreux ensembles musicaux formés d'étudiants des Universités de Strasbourg, et organise chaque année, depuis 1961, les « Journées de Chant Choral », auxquelles participent de nombreux chefs d'orchestre et solistes de renom ainsi que l'Orchestre Municipal et l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg (8 concerts en 1971 : 2 concerts de musique chorale a cappella ; concert H. Purcell avec l'*Ode à Ste Cécile* ; concert Haendel-Bach ; concert de musique de chambre baroque ; concert H. Berlioz avec *Roméo et Juliette* ; 2 concerts de musique contemporaine avec *Pulcinella* et la *Messe* de Stravinski, les *Petites Liturgies* de Messiaen et la *Suite pour piano et chœurs en vocalises* de G. Migot).

TOURS

Département de Musicologie et section de musique.

1) *Musicologie :* Département de Musicologie du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (59, rue Néricault-Destouches, 37-Tours. Tél. 53.71.86).

M. Jean-Michel Vaccaro, Maître-assistant.

Cours : « La musique en Europe au milieu du XVIe siècle » (étude du langage musical, des genres vocaux et instrumentaux, de l'évolution du goût à cette époque).

Ce cours s'inscrit dans un programme d'études pluri-disciplinaires sur la même période, réalisées dans les autres départements du C.E.S.R. (Histoire Économique et Sociale, Philosophie et Histoire de l'Humanisme, Littérature et pensée politique, Histoire de l'Art). Des séances mensuelles de mise en commun et de discussion sont organisées. Une réunion de synthèse aura lieu en fin d'année universitaire.

Séminaire : « Technique de l'arrangement instrumental chez les luthistes français autour de 1550. »

N. B. — Du 10 au 22 juillet 1972, le C.E.S.R. organise avec la collaboration de l'*Équipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques* du C.N.R.S. (Directeur : M. Jean Jacquot) un colloque sur « *Les Fêtes de la Renaissance* ».

2) *Section de Musique (Éducation Musicale) de l'U.E.R. des Sciences de l'Homme* (Place du 14-Juillet. 37-Tours. Tél. 53.08.63).

Section habilitée par le Ministère de l'Éducation Nationale, 1re et 2e Année du D.U.E.L. en 1971-72 (licence en 1973).

Responsable de la Section : M. Jean-Michel Vaccaro, Maître-assistant (chargé de cours).

Un poste d'Assistant : M. Michel Renault (assistant associé).

Les cours de formation technique (Solfège-Dictées-Harmonie) sont donnés dans le cadre du Conservatoire Régional de Musique de Tours (8, rue Jules-Simon) par des enseignants de cet Établissement, partiellement au titre de leur service statutaire (Harmonie, Instruments) ou comme chargés de cours par l'Université (Solfège, Piano, Technique vocale).

ACTIVITÉS MUSICALES :

La Fédération des Activités Musicales Universitaires de Tours regroupe cinq ensembles vocaux et un orchestre universitaire. Elle organise des concerts et des conférences. Programme 1971-1972 : Concert « Ronsard et la Musique » et concert de musique religieuse : Messe « Se la face ay pale » de G. Dufay et Messe d'Igor Stravinsky.

THÈSES PRÉSENTÉES ET TRAVAUX EN COURS (1970-1971) *.

Doctorats d'État :

— Marc HONEGGER (23 octobre 1970). — Thèse principale : *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVIe s.* — Thèse complémentaire : *Les messes de Josquin des Prés dans la tablature de Diego Pisador (Salamanque 1552), contribution à l'étude des altérations au XVIe s.* (Paris-Sorbonne).

— Mlle Édith WEBER (18 juin 1971). — Thèse principale : *La musique mesurée à l'antique en Allemagne.* — Thèse complémentaire : *le théâtre humaniste et scolaire dans les pays rhénans* (Strasbourg).

Doctorats d'Université :

— Mlle Laurence BOULAY (19 janvier 1971). — *L'interprétation de la musique française d'après les écrits des théoriciens et des musiciens* (1687-1784). (Paris-Sorbonne).

— Sydney KLEINMANN (20 avril 1971). — *Le solfège par transposition de Jean-Jacques Rousseau à John Curwen* (Paris-Sorbonne).

— Joâo NAZARE (9 février 1971). — *Un répertoire de musique populaire et son acculturation au XXe siècle (région centre-sud du Portugal)* (Paris-Sorbonne).

Doctorats de 3e cycle :

— René KOPFF. — *Johann Georg Rauch (1658-1710), organiste à la cathédrale de Strasbourg, sa vie, son œuvre* (Strasbourg).

— M. MOUCHON. — *Chanteurs et art du chant en France au XVIIIe* (Aix, 1967).

Mémoires de maîtrise :

— Mlle Marie-Françoise BLOCH, *Traité historique de la viole de gambe* (Strasbourg).

— Mme H. CALMEL, *Étude du langage harmonique d'Arthur Honegger* (Paris-Sorbonne).

— Mme Catherine DEVILLE, *La musique de piano en France de Maurice Emmanuel à Olivier Messiaen* (Strasbourg).

— Mme G. DUROSOIR, *L'authenticité du « Retour d'Ulysse » attribué à Monteverdi* (Paris-Sorbonne).

— Mlle M. EGAN, *Les chansons de Claude Goudimel* (Paris-Sorbonne).

— Henri FICHTER, *Expression et signification du thème de la mort dans les cantates d'église de J. S. Bach* (Strasbourg).

— Gilles LEOTHAUD, *Introduction à la musique du Thibet* (Paris-Sorbonne).

* Cette liste n'a aucun caractère exhaustif ; elle est appelée à être complétée régulièrement dans des numéros ultérieurs.

— Jean-Michel NECTOUX, *Publication de la correspondance entre Saint-Saëns et Gabriel Fauré* (Paris-Sorbonne).

— José Maria NEVES, *Les Chôros, synthèse de la pensée musicale d'Heitor Villa-Lobos* (Paris-Sorbonne).

— Mme PERSONNAZ, *Les réactions devant la musique à la Radio-Télévision des élèves d'un lycée de la région parisienne* (Paris-Sorbonne).

— François POLGAR, *La messe de Requiem en France sous Louis XIII et Louis XIV* (Paris-Sorbonne).

— Jacques REBOTIER, *Les alchimistes et la musique dans la première moitié du XVIIe siècle* (Paris-Sorbonne).

Travaux en cours :

— Danièle BERTHON-SABOURIN, *Les agréments dans la musique vocale de Lully à Rameau* (3e cycle, Poitiers).

— Claude CHAUVEL, *Édition d'un manuscrit de luth de Klosterneuburg* (3e cycle, Poitiers).

— Mme CHEILAN, *Les origines de l'opéra à Marseille vers 1680/1720* (3e cycle, Aix).

— Diana DOLAN, *Le drame liturgique de Pâques à Rouen et en Angleterre au moyen-âge* (3e cycle, Poitiers).

— Françoise DUQUESNE, *Le romantisme dans la musique et la littérature allemandes* (3e cycle, Poitiers).

— R. FAJON, *L'opéra de Destouches* (Thèse d'État, Paris IVe).

— René KOPFF, *La musique instrumentale en Alsace au XVIIe s.* (Thèse d'État, Strasbourg).

— Mlle de LOMBARDON, *Un genre littéraire et musical du pré-romantisme : la ballade* (3e cycle, Aix).

— Mlle Catherine NAZLOGLOU, *Le goût musical en France à travers l'art lyrique, 1815-1840* (3e cycle, Nice).

— Mme Marie-Claire PATIER, *Les mélodies de Gabriel Fauré* (Thèse d'État, Strasbourg).

— Gilles PILOTE, *L'histoire de la musique au Québec* (3e cycle, Strasbourg).

— Mme Ch. RENEAU, *La vie musicale à Nice de 1860 à 1914* (3e cycle, Nice).

— Marc SCHAEFER, Henri DELORME, *La facture d'orgue dans les provinces de l'Est* (3e cycle, Strasbourg).

— Michel SICARD, *L'art des diminutions à la viole de gambe (des « fancies » anglaises à la « suite » de Marin Marais)* (3e cycle, Poitiers).

— Marie-Reine RENON, *Les maîtrises de la cathédrale te de la Sainte-chapelle de Bourges* (3e cycle, Poitiers).

II. — JOURNÉES D'ÉTUDES DE STRASBOURG (27-28 sept. 1971)

Les 27 et 28 septembre 1971 ont eu lieu, à Strasbourg, deux journées d'études consacrées aux « problèmes de l'enseignement de la musicologie dans les Universités françaises ». L'initiative de cette réunion revenait à la Société française de Musicologie ; son organisation fut assurée par l'Institut de Musicologie de Strasbourg.

Il faut tout d'abord souligner l'intérêt que représente l'organisation même d'une telle rencontre, qui constitue, à plusieurs égards, une « première ». En effet, mises à part quelques réunions tenues à l'Institut de Musicologie de Paris en mai et juin 1968, dans un climat très particulier, c'est, à notre connaissance, la première fois que des musicologues venus de différentes villes de France débattent de l'enseignement de leur discipline. D'un autre point de vue, c'est aussi, nous semble-t-il, la première fois que la Société française de musicologie décide de rassembler ses membres en dehors de ses instances régulières (séances et assemblées générales).

Enfin, le choix d'une ville autre que Paris, comme lieu de cette réunion, fut particulièrement apprécié des participants, en ce qu'il témoignait du rôle joué par les universités de province dans la vie de la musicologie.

Le sujet était vaste, et il ne pouvait être question de l'épuiser en si peu de temps. Néanmoins, par le nombre de participants (plus de quarante personnes), par l'ampleur et la diversité des thèmes abordés, par l'intérêt des débats, ces deux journées furent sans aucun doute fructueuses, et, surtout, très prometteuses pour l'avenir.

Quatre séances de travail se succédèrent, d'une demi-journée chacune. La première séance fut ouverte par M. Max Alain Chevallier, Président de l'Université des sciences humaines de Strasbourg ; souhaitant la bienvenue aux participants, il leur rappela la riche tradition musicale, universitaire et musicologique de Strasbourg. Puis, sous la présidence de M. François Lesure, Président de la Société française de musicologie, les participants procédèrent à un vaste tour d'horizon, qui permit à chacun d'exposer la situation de l'enseignement de la musicologie dans la ville qu'il représentait. Il n'est pas possible de rendre compte ici dans le détail des renseignements donnés sur chacune des 17 villes présentes à Strasbourg. Tout au plus peut-on tenter de dresser un rapide bilan.

Il apparaît d'abord qu'après avoir été pendant très longtemps sta-

tionnaire, la situation est depuis deux ans en pleine évolution, et qu'elle le sera encore pendant plusieurs années. A l'origine de cette évolution se trouve l'arrêté ministériel du 3 novembre 1969, qui crée « des enseignements d'éducation musicale... dans les universités habilitées à les organiser par décision du ministre de l'Éducation nationale ». (*J. O.* du 14 novembre 1969). Deux Universités parisiennes bénéficièrent d'abord de cette mesure, et ouvrirent dès la rentrée universitaire 1969 un premier cycle d'éducation musicale : Paris IV (à présent Paris-Sorbonne, Institut de Musicologie) et Paris VIII (Centre universitaire expérimental de Vincennes, département de Musique). Ce premier cycle, dont les études durent deux ans et sont sanctionnées par un diplôme universitaire d'études littéraires (ou DUEL), mention éducation musicale, existe aussi à présent à Aix-en-Provence (en collaboration avec Marseille-Luminy), Brest (études « bi-disciplinaires » conduisant à un diplôme d'études musicales et scientifiques, ou DEMS), Poitiers (en collaboration avec Tours) et Strasbourg.

Dans les autres universités de province, l'histoire de la musique figure comme unité de valeur, optionnelle ou obligatoire, à l'intérieur d'un DUEL d'une autre discipline (généralement l'histoire de l'art), ou comme certificat optionnel entrant dans la composition du second cycle d'une autre discipline. Parmi ces universités, certaines espèrent être prochainement habilitées à organiser un enseignement d'éducation musicale, dont l'importance est considérable, puisqu'il amène la création d'un certain nombre de postes d'enseignement supérieur (et donc de débouchés aux musicologues, nous revenons plus loin sur ce point), qu'il rencontre auprès des étudiants un succès certain, dont témoigne le nombre souvent important d'inscriptions, et qu'il devrait permettre d'assurer à tous, et en particulier aux futurs musicologues, une formation complète.

Ce tour d'horizon fut extrêmement intéressant, en ce qu'il permit à chacun de s'informer, de comparer, et de prendre conscience des problèmes communs : questions matérielles (locaux, crédits), organisation de l'enseignement et de la recherche, choix d'options offertes aux étudiants, collaboration avec les autres disciplines universitaires, avec les Conservatoires, etc.

On peut peut-être regretter que la distinction entre musicologie et ensemble de l'enseignement de la musique à l'Université n'ait pas été clairement faite. La musicologie relevant généralement des deuxième et troisième cycle universitaires, il eût sans doute été préférable de séparer, au moins provisoirement, les problèmes du premier cycle de ceux des cycles suivants. Une telle distinction, nous semble-t-il, eût sans doute permis aux débats des séances suivantes, qui bien souvent furent assez confus, de définir plus précisément les problèmes, de les aborder plus clairement, et de les traiter plus à fond.

Présidée par M. Jacques Chailley, Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne, la deuxième séance de travail

devait tenter de définir les principes destinés à guider la formation du musicologue. Après avoir remercié la Société de musicologie d'avoir pris l'initiative de cette réunion et souligné combien elle était opportune, M. Chailley montra que les difficultés tenaient d'abord à la nécessité, contradictoire, de distinguer et réunir tout à la fois enseignement et recherche. Afin d'éviter toute ambiguïté quant aux termes, il proposa de définir d'abord la musicologie. Évoquant ensuite l'important problème des débouchés offerts aux musicologues, il fît apparaître une deuxième contradiction entre, d'une part, le désir de faire progresser notre discipline (et donc de former davantage de musicologues) et, d'autre part, ce qu'il devait appeler « le spectre du non-emploi ».

La discussion qui suivit cet exposé fut assez confuse. Il apparut clairement que tous les participants n'avaient pas de la musicologie la même conception, et que ces différences de conception, jointes à bien d'autres facteurs (comme, par exemple, les situations locales, du point de vue musical ou universitaire), contribuaient à expliquer les différences dans l'organisation et l'esprit de l'enseignement, telles qu'elles étaient apparues lors de la première séance.

Faut-il, par exemple, considérer les deux années de premier cycle universitaire comme un tronc commun, qui prépare à deux filières différentes, l'une assurant la préparation des professeurs d'éducation musicale de l'enseignement secondaire, l'autre celle des musicologues ? Faut-il, au contraire, tenter d'assurer une formation commune jusqu'à la fin du deuxième cycle universitaire, ce qui permet à tous les étudiants de s'initier à la recherche et de choisir ensuite leur voie (soit CAPES et enseignement secondaire, soit troisième cycle et recherche) en fonction de leurs goûts, de leurs capacités et... des débouchés existants ? Tel était l'un des problèmes que l'on s'attendait à voir sinon résolu, du moins clairement posé.

Tenter de définir ce que doit apprendre un étudiant pour devenir musicologue ; analyser les rapports qu'entretient la musicologie avec la musique d'une part, avec les autres sciences humaines d'autre part, rapports qui constituent le fond des problèmes que chacun se pose non seulement de façon théorique, mais dans la pratique même de la recherche et de l'enseignement, et dans l'organisation de l'une et de l'autre à l'Université : tels auraient pu être les centres d'intérêt de cette séance ; en fait, si ces questions figurèrent bien souvent à l'arrière-plan des débats, elles ne furent jamais abordées de front.

Sur le problème des débouchés, par contre, la discussion fut instructive. Un recensement des postes d'enseignement supérieur (professeurs, maîtres de conférences, maîtres-assistants et assistants) fit apparaître qu'ils étaient pour l'ensemble de la France environ une vingtaine. La situation est donc peu brillante, bien qu'elle se soit nettement améliorée depuis deux ans. On peut raisonnablement espérer qu'elle s'améliorera encore dans les années à venir puisque, d'une part, l'enseignement de l'histoire de la musique tend à se répandre dans les universités fran-

çaises, et que, d'autre part, l'organisation d'un premier, puis d'un deuxième cycle d'éducation musicale dans une université entraîne création de postes, en nombre il est vrai plus qu'insuffisant, une proportion plus ou moins importante des heures d'enseignement étant assurées par des chargés de cours, qui représentent pour le Ministère de l'Éducation nationale une substantielle économie (le problème se pose d'ailleurs à l'ensemble des universités françaises, mais il est particulièrement grave pour la musique et la musicologie où, bien souvent, les chargés de cours représentent la règle et les titulaires l'exception...)

Il apparaît donc que l'enseignement secondaire constitue le débouché le plus sûr pour ceux qui viennent étudier la musique à l'université, comme, d'ailleurs, pour l'ensemble des étudiants dans les disciplines dites littéraires. On retrouve ici, sous l'angle des débouchés, le problème des rapports entre enseignement et recherche : devant l'absence de débouchés assurés dans sa discipline, il semble indispensable d'offrir à l'étudiant musicologue une « solution de repli » dans l'enseignement secondaire. La situation de la musique dans l'enseignement secondaire fut d'ailleurs longuement évoquée, notamment du point de vue du niveau musical des bacheliers s'inscrivant en premier cycle universitaire d'éducation musicale.

Le deuxième jour, une brève réunion, présidée par M. Lesure, fut consacrée à la Société de musicologie. Le Président eut ainsi l'occasion de présenter la situation et les activités de la Société (publications, réunions « traditionnelles »), puis de proposer un certain nombre d'innovations, destinées à la rajeunir et à la rendre plus vivante. Constatant que ces journées d'études de Strasbourg avaient sans doute réuni davantage de participants qu'aucune des séances parisiennes habituelles de la Société, M. Lesure suggéra d'organiser à l'avenir d'autres réunions de ce type, et d'accroître ainsi le rôle de la province dans la vie de la Société.

La troisième séance de travail, présidée par M. Marc Honegger, Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université des sciences humaines de Strasbourg, devait définir les critères de formation du musicologue. Cette séance fut, en fait, consacrée à l'examen des débouchés non-universitaires, offerts aux musicologues. Ils sont en fort petit nombre. M. Lesure présenta les possibilités de carrière dans les bibliothèques publiques, puis Mme Charnassé exposa la situation des chercheurs travaillant au C.N.R.S. L'O.R.T.F. et les conservatoires régionaux furent aussi mentionnés, mais il apparut que c'étaient là des débouchés tout à fait aléatoires, puisque ces établissements ne recrutent pas sur titres.

Enfin, les participants se préoccupèrent de la publication des travaux de recherche : sauf pour les thèses d'État, aucune solution d'ensemble n'existe à ce problème. La mise en place récente des nouvelles universités laisse espérer une amélioration dans les années à venir.

La quatrième et dernière séance fut consacrée aux bibliothèques musi-

cales, en présence de M. Maurice Caillet, inspecteur général des bibliothèques. Un tour d'horizon géographique confirma la présence d'un nombre appréciable de fonds anciens (Lille, Bordeaux, Toulouse, Dijon, etc.), plus ou moins bien conservés et catalogués, et l'absence à peu près totale de bibliothèques d'étude (Strasbourg excepté), pouvant répondre aux besoins de l'enseignement en grandes collections musicales, instruments de travail bibliographiques, etc. Il semble que le développement de telles collections puisse se faire le plus efficacement dans le cadre des bibliothèques universitaires. Les enseignants ont là intérêt à se mettre en rapport avec les responsables de ces bibliothèques et à indiquer leurs besoins minima. M. Caillet promit de se faire l'avocat de ces demandes auprès de la Direction des bibliothèques. Une motion, insistant sur l'urgence de l'effort à réaliser, fut adoptée.

Jean GRIBENSKI.

La Société française de musicologie organise à Poitiers du 21 au 23 septembre 1972 deux journées d'études. Les membres de la Société recevront prochainement une note à ce sujet.

BIBLIOGRAPHIE

I. — LIVRES

Studies in Eastern Chant. General Editors Egon Wellesz and Miloš Velimirović. Vol. II edited by Miloš Velimirović. London, Oxford University Press, New York-Toronto, 1971. In-8°, 198 p.

La nouvelle série d'études sur le chant oriental a été projetée au Congrès des Études byzantines tenu à Oxford en septembre 1966. La parution n'a pas été fixée à termes réguliers : aussi, le second volume sort cinq ans après le premier (cf. *Rev. de musicol.* 1966, p. 240). Les éditeurs tiennent par-dessus tout à publier un ensemble d'études formant un tout cohérent et unifié, quant à l'expression, dans un anglais purgé d'américanismes !

Le second volume débute par quelques notes sur la fondation des *Monumenta Musicae Byzantinae* et sur ses premiers travaux (pp. VII-X) : elles sont dues au seul des trois fondateurs encore vivant, le prof. Eg. Wellesz, qui dans les pages suivantes retrace quelques souvenirs sur son collègue anglais H. J. W. Tillyard († 2 janv. 1968), co-fondateur, avec C. Høeg († 4 avril 1961) des *Monumenta.*

Ces souvenirs préliminaires sont suivis d'une série d'études concernant les sources de la musique byzantine (manuscrits notés ou théoriciens), diverses catégories de pièces tels que chants de communion (koinonika) et enfin deux articles concernant les relations entre chant byzantin et le chant des églises slaves : chant bulgare (par St. Lazarov, pp. 69-85) et chant russe (par M. Velimirović, pp. 166-172).

A l'article de J. Raasted (pp. 100-111) décrivant un hirmologe du XIVe s. conservé dans une collection privée et à celui de la Signorina E. Follieri publiant un supplément à ses *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae* (pp. 33-50), il faut joindre l'importante communication que Madame Nana Schiødt, disciple de C. Høeg, avait lue au Congrès de Grottaferrata (mai 1968), dont les *Acta* — malgré l'assurance des organisateurs de la Badia Greca — n'ont pas encore vu le jour : cette communication, auparavant présentée sous forme d'article dans l'*Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwiss.* d'H. Heckmann (1967) pp. 187-201, est reprise ici sous une forme plus élaborée : *A Computer-Aided Analysis of Thyrty-five Byzantine Hymns* (pp. 129-153). En raison de la structure essentiellement formulaire des mélodies byzantines, l'A. a mis au point la méthode permettant de soumettre à l'ordinateur l'analyse et le classement des formules. A chaque signe musical byzantin est attribué un symbole de code : des différentes combinaisons de signes qui servent à noter, avec les nuances agogiques

ou rythmiques, les divers intervalles ascendants ou descendants, découle un « dictionnaire d'intervalles » (p. 135) qui est confié à la mémoire de l'ordinateur. Une formule musicale d'intonation ou de cadence, essentiellement composée des mêmes signes placés sur les mêmes degrés, est représentée par un seul symbole. Le problème est de résoudre au même dénominateur les variantes possibles. Il ne reste plus qu'à confier à l'ordinateur l'analyse des très nombreuses pièces du répertoire préalablement codées. A la fin de son exposé, N. S. laisse entrevoir les immenses perspectives qui résulteraient d'une application de sa méthode de recherche à l'ensemble du répertoire. En épilogue, le Dr. Hanoch Avenary communique que le Département de musicologie de l'Université de Tel Aviv a soumis à l'analyse du computer les neuf volumes de Transcripta déjà édités par les M. M. B.

Un bel avenir s'ouvre devant ces méthodes nouvelles d'analyses, car elles pourraient s'appliquer aux autres répertoires monodiques médiévaux : des essais ont déjà été tentés en ce sens par H. Kupper (*Statistiche Untersuchungen zur Modusstruktur*, Regensburg 1970) et par le Prof. Finn Egeland Hansen, d'Aarhus.

Le volume s'achève par l'index des musiciens de théoriciens byzantins et par la table des manuscrits cités.

Michel HUGLO.

YUVAL. **Studies of the Jewish Music Research Centre.** Edited by Israël ADLER in collaboration with Hanoch AVENARY and Bathja BAYER. Jerusalem, Magnes Press, The Hebrew University, 1968. In-4°, XIV + 252 + 60 p. (Un fascicule de *Music Examples* (48 p.) accompagne ce volume.)

Dédié à Eric Werner, en hommage pour son œuvre dans le domaine de la musicologie juive, ce volume réunit quatorze études en français, en anglais et en hébreu, ainsi qu'un résumé en anglais des deux articles hébraïques. Il s'agit là de la première publication importante du Centre d'Étude de Musique Juive de l'Université Hébraïque de Jérusalem qui, fondé en 1964 sous l'impulsion d'Israël Adler — préfacier de ce recueil — s'est dès l'origine orienté à la fois vers la recherche historique et ethnomusicologique. Aussi les travaux réunis dans cet ouvrage font-ils apparaître l'étendue et la variété des domaines que les chercheurs engagés dans l'étude de la musique juive sont appelés à explorer.

Dans « Vocal Folk-Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition » (pp. 169-193), Edith Gerson-Kiwi propose une classification morphologique des polyphonies vocales populaires, fondée sur les procédés techniques qui y sont mis en œuvre ; les quatre catégories auxquelles l'auteur aboutit sont caractérisées par une texture qu'elle nomme *automélique*, et à laquelle s'oppose la texture *hétéromélique* déterminant les catégories de la polyphonie instrumentale. Affirmant caduque l'ancienne classification — qui reposait sur des critères ethniques — l'auteur élargit la « carte de la polyphonie » en y englobant toute la zone est du bassin méditerranéen, et par conséquent toutes les cultures sémitiques de cette région, considérées jusque là comme monophoniques. Edith Gerson-Kiwi appuie sa théorie sur le résultat de ses propres travaux consacrés à l'étude de cer-

taines musiques liturgiques dans trois styles régionaux différents, chez les Yéménites, les Samaritains et les Juifs de l'île de Corfou, trois traditions qui ont coexisté pendant des siècles mais sans aucune relation entre elles.

Shlomo Hofman (pp. 36-51 de la section hébraïque) explore du point de vue mélodique, rythmique, prosodique et polyphonique la cantillation par les Samaritains des œuvres du poète Marka (IVe siècle de l'ère chrétienne), qui constitue un élément prédominant dans la liturgie sabbatique de cette secte.

En un bref article consacré au « style déclamatoire dans la musique hébraïque » (pp. 249-250), Bence Szabolcsi voudrait établir un rapport entre la fréquence de certains intervalles caractéristiques — qu'il considère comme « archaïques » — dans la liturgie ashkenaze du Sud-Est européen et le profil mélodique des motifs traditionnels de la sonnerie du *shofar* (trompe rituelle en corne de bélier).

« A la recherche du *Tonus Peregrinus* dans la tradition musicale juive », Avigdor Herzog et André Hajdu se proposent de prolonger les travaux d'Eric Werner concernant la parenté de certains chants israélites de la Pâque avec des mélodies grégoriennes. Werner, en effet, avait laissé entendre que le *Tonus Peregrinus* trouve son origine dans la tradition juive. Faisant appel à de multiples mélodies empruntées à diverses communautés, les auteurs veulent montrer « à quel point ce type musical est enraciné dans les traditions juives les plus différentes ». Cette étude est accompagnée de 21 exemples dont plusieurs, transcrits par A. Herzog à partir de documents sonores, témoignent d'une extrême minutie, tout particulièrement pour ce qui est de la notation des durées.

L'article de Hanoch Avenary (pp. 65-85) traite d'un aspect peu connu de la musique synagogale ashkenaze à l'ère de l'Émancipation (2e moitié du XVIIIe et XIXe siècle) ; il s'agit d'un type de composition de forme libre, incluant une grande part d'improvisation, que l'auteur désigne comme une *Fantaisie*. Pour certaines prières importantes, les chantres enchassaient, dans la trame thématique traditionnelle, des sections mélodiques de leur propre invention, longs mélismes sans paroles qui avaient pour but d'exprimer — de manière purement musicale — certaines idées en rapport avec le texte liturgique, procédé que Avenary rapproche de celui des tropes grégoriens. Nombre de ces *Fantaisies* ont été notées et ont ainsi pu être conservées, parfois même en plusieurs versions ; ainsi, la *Fantaisie* de la prière *'Alênû* n'en comporte pas moins de huit. Dans une série d'exemples, l'auteur superpose les diverses versions d'une même *Fantaisie*, permettant ainsi une comparaison terme à terme des éléments constants et des différents types de variantes.

Dans « Remarks concerning the use of the melograph in ethnomusicological studies » (pp. 155-168), Dalia Cohen et Ruth Katz, après avoir rappelé l'intérêt et les limites de cet appareil, décrivent un procédé qu'elles ont mis au point en vue de déterminer, à l'aide du mélographe, la charpente tonale de monodies extra-européennes.

Dans le domaine de l'histoire de la musique, Bathja Bayer (p. 89-131) étudie le *nebel* (*nablium*), instrument cité 27 fois dans la Bible et que l'on suppose généralement être une harpe. A l'aide d'une documentation exhaustive, se référant tant aux citations bibliques qu'aux sources grecques, aux Apocryphes, aux écrits de Qumran (les manuscrits de la mer morte), aux documents latins et à la Mishna, l'auteur met cette assertion en doute et pré-

fère voir dans le *nebel* un type de lyre semblable à celles qui figurent sur certaines monnaies juives de l'époque romaine.

En hommage aux travaux d'Eric Werner sur la formation de l'octoéchos, Jacques Chailley poursuit sous le titre « Nicomaque, Aristote et Terpandre devant la transformation de l'heptacorde grec en octocorde » une recherche entreprise en 1956. Le présent article l'amène à réviser les conclusions de son travail précédent.

L'examen de toutes les sources qui traitent de la constitution historique de l'octocorde montre qu'elles se rapportent toujours à la difficulté d'expliquer le passage de l'heptacorde conjoint (petit système) à l'octocorde disjoint (grand système) et tout particulièrement à celle de savoir à quelle corde de l'heptacorde précédent correspond chacune des cordes du nouvel octocorde, problème fort épineux qui a entraîné nombre d'explications contradictoires. On sait que le passage d'un système à l'autre était généralement attribué à Pythagore ; selon des traditions séparées et contradictoires, Terpandre apparaît comme l'un de ceux auxquels cette « invention » peut être attribuée. Jacques Chailley estime qu'il ne s'agit encore là que d'une hypothèse, mais qui mérite d'être examinée.

Traitant de la « Musique juive dans l'Espagne médiévale » (pp. 48-64) Mgr Higinio Anglès brosse un vaste tableau allant de l'époque byzantine et mozarabique à l'expulsion des Juifs de la péninsule ibérique (1492). Après avoir mentionné les échanges musicaux qui avaient lieu entre Chrétiens et Juifs dès avant l'invasion, mais surtout à l'époque arabe, Mgr Anglès dresse un répertoire accompagné de notes historiques dans lequel figurent 18 musiciens de cour juifs, du IXe au XVe siècle, mentionnés dans les archives.

Israël Adler (pp. 1-47) présente « Le traité anonyme du manuscrit hébreu 1037 de la Bibliothèque Nationale de Paris ». Il s'agit de la traduction hébraïque et de l'adaptation, par un certain Juda ben Isaac, d'un bref texte latin anonyme, traitant essentiellement de la *musica plana*. Le manuscrit, datant probablement de la seconde moitié du XVe ou du XVIe siècles, provient d'une main italienne. Il semble que la source latine de Juda soit basée sur un texte rédigé au XIIe siècle mais qui aurait été quelque peu remanié aux XIIIe et XIVe siècles avant de servir de *Vorlage* à l'adaptateur.

Après une description du manuscrit, le rappel des études antérieures et une analyse paléographique, l'auteur se penche de près sur le texte hébraïque afin d'y déceler des indices de localisation et de datation ainsi que les apports personnels de Juda ben Isaac. Suit l'édition du texte avec une traduction française — aussi littérale que possible — en regard, et une abondante annotation. Par là ce document est désormais accessible aux spécialistes non-hébraïsants de la théorie musicale.

Amnon Shiloah présente une édition critique et une traduction française de « Deux textes arabes inédits sur la musique » (pp. 221-248). Ces manuscrits ne forment pas des traités complets ; ce sont des chapitres d'ouvrages relatifs à la science musicale. Le premier manuscrit mentionné (Séville, 1446), en langue arabe et en caractères hébraïques, concerne les conceptions pythagoriciennes et néo-pythagoriciennes de la musique (ms. Berlin, Or. 8350). Le second texte, en deux versions (dont l'une se trouve à Vienne, l'autre à Leyde) constitue le chapitre d'une encyclopédie des sciences consacré à la musique et attribué à Ibn al-Akfānī ; le texte est fondé sur les théories des grands rationalistes Al-Farābī, Avicenne et Ṣafi ad-Dīn. Les deux versions sont présentées en deux colonnes, en regard l'une de l'autre.

L'article de Nehemia Allony (pp. 11-35 de la section hébraïque) étudie la pénétration du terme *mûsîqah* dans la littérature juive médiévale. Après avoir traité des origines du terme et des sources où il est mentionné, l'auteur relève 112 citations dans des œuvres hébraïques et judéo-arabes, qu'il analyse chronologiquement, géographiquement et linguistiquement.

Moshé Barasch examine les traces de musiciens juifs dans le *Trattato dell'Arte della Pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (Milan, 1584). Dans le sixième livre de ce traité, Lomazzo suggérait la représentation des « neuf chœurs » célestes sous la forme de groupes de musiciens de son époque, avec les instruments dans lesquels ils excellaient, et en arrive ainsi à parler d'une famille juive de musiciens et d'acteurs fort en vue à la cour de Mantoue. Il proposait également, dans le chapitre concerné, de représenter les musiciens du Temple de Salomon avec leurs instruments caractéristiques, chaque instrument étant réservé à l'exécution d'un type particulier de poésie religieuse. Dans ce dernier paragraphe, Lomazzo — à travers Pic de la Mirandole — s'appuie sur des sources juives (commentaires médiévaux, tradition midrashique) qui remontent jusqu'à la littérature talmudique.

Abordant la musique moderne, Dika Newlin (pp. 204-220) tente d'expliquer les principales œuvres d'inspiration religieuse d'Arnold Schoenberg par l'évolution spirituelle du musicien. Les idées philosophiques et religieuses du père du dodécaphonisme sont, selon Newlin, profondément liées aux innovations techniques dans le domaine du langage musical. Et c'est à partir de ces données que l'on pourrait comprendre, entre autres, pourquoi l'opéra *Moïse et Aaron* est resté inachevé : Schoenberg, tout en ayant résolu toutes les difficultés techniques, n'aurait pu mener à bien cette œuvre pour des raisons purement spirituelles.

Tant par la qualité des travaux publiés que par la diversité de leurs sujets, ce volume constitue une contribution de valeur non seulement à la connaissance de la musique juive mais à l'ensemble de notre discipline et tout particulièrement pour ce qui est de l'époque médiévale et de l'ethnomusicologie.

Le soin particulier apporté à la présentation de l'ouvrage — mise en page, typographie, planches de fac-similés, figures et tableaux — mérite d'être souligné.

Les exemples musicaux qui accompagnent les articles ont été groupés dans un fascicule séparé, encarté dans la couverture du livre, ce qui a pour avantage d'en faciliter la consultation.

L'on peut regretter l'absence d'un second encart — sous forme d'un petit disque — « équivalent » sonore des exemples écrits, si précieux pour l'illustration des musiques de tradition orale. De telles réalisations ne nécessitent plus de nos jours, ni prouesses techniques, ni budgets exorbitants et doivent être considérées comme des compléments naturels de toute publication se référant à des documents recueillis sur le terrain

Espérons que cette mini-lacune pourra être comblée si, comme il faut le souhaiter, le présent ouvrage (tout comme *Yuval* était « le père de tous ceux qui empoignent le tambour et la lyre ») est le premier d'une série de publications régulières.

Simha Arom.

Dom René-Jean HESBERT. — **Corpus antiphonalium Officii,** *Vol. IV : Responsoria, Versus, Hymni et Varia. Editio critica.* Roma, Casa Editrice Herder, 1970. In-4°, xii-527 p. (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Major [Fontes], x.)

La publication monumentale de l'Antiphonaire grégorien se poursuit à un rythme plus lent que celui qui avait été établi à l'origine. L'effort demandé à l'éditeur est en effet d'une dimension considérable : l'édition critique des textes médiévaux exige aujourd'hui rigueur et précision auxquelles s'ajoute le souci d'une présentation aérée et ordonnée, sans coupure en bas de page et sans séparation malencontreuse de textes formant un tout homogène. En effet, le vol. III (1968) contenait des antiennes, textes généralement assez brefs (cf. *Rev. de Musicologie*, 1970, pp. 90 ss.) : le t. IV fournit les textes de répons prolixes et de leurs versets (plus de 1 900 textes) : le verset appartient musicalement au répons, car il est destiné à s'enchaîner à une reprise (*presa*) qui primitivement se faisait au début du répons, mais qui par la suite s'est greffée au cœur même du répons, à l'endroit marqué dans les éditions par l'astérisque. Cet enchaînement se fait habituellement, au point de vue musical, sans difficulté particulière, en raison des lois de composition modale qui président à la composition de ces pièces : par contre, au point de vue de la compréhension du texte il se produit plus d'une fois des rencontres étranges ou des coupures de sens entre la finale du verset et la reprise au milieu du répons : aussi, dès le Haut Moyen-Age, Hélisachar, Amalaire ou d'autres liturgistes avaient entrepris de modifier le texte du verset d'un bon nombre de répons, modification qui ne crée pas de problème musical puisqu'il existe pour chaque mode une formule toute faite adaptable aux textes les plus divers. Ces changements de versets ont abouti à une diversification régionale qui se traduit par des séries de versets différentes à l'Est (manuscrits allemands) et à l'Ouest (manuscrits français, hispaniques et anglais) avec, en relation avec ces deux groupes, les séries plus ou moins désordonnées des manuscrits italiens.

Dans la présentation de l'ensemble des douze manuscrits de base de son édition, l'A. avait donné l'incipit des répons, mais non celui des versets : ici par contre le texte intégral des différents versets rencontré dans les douze manuscrits de base fait suite au texte intégral du répons. Les sources des textes dits « de composition ecclésiastique » — c'est-à-dire les textes non tirés de l'Écriture, sont indiquées dans l'annotation. Dans l'introduction, sont regroupés les répons en vers rythmiques ou métriques, exactement comme pour les antiennes éditées au t. III.

En fait, avec les t. III et IV, nous ne disposons pas précisément d'un texte critique de l'antiphonaire et du responsorial grégoriens, suivant la remarque de l'A. lui-même (p. XII). Nombre de manuscrits importants restent à interroger. Ainsi, pour le répons des défunts *Libera me* qui, au Bréviaire romain comporte seulement trois versets, l'A. a recueilli dans ses douze manuscrits une trentaine de versets (à St. Christophe dans la Vallée d'Aoste, on chantait encore vers 1950 un de ces versets, le *V. Plangent* édité ici p. 274), alors que, suivant les relevés de S. Corbin, il en existe plus d'une centaine dans la tradition manuscrite (p. VII, n. 6).

Ainsi, à cette *présentation* critique des textes doit succéder l'*édition* critique proprement dite établie après le classement des 800 témoins (antiphonaires et bréviaires) consultés par l'auteur. Cependant, dès maintenant ces deux volumes III et IV rendront service à ceux qui cherchent à identifier les textes des pièces monodiques, car outre les antiennes (t. III) et les répons prolixes (t. IV, pp. 1-471), il reste les répons brefs, les versets (*versiculi*), les hymnes et enfin les diverses pièces de la Semaine sainte ou de la Semaine pascale qui figurent dans les douze manuscrits de base.

La présentation en colonnes, réalisée impeccablement par l'éditeur, non sans nombreux essais de mise en page, élève considérablement le prix de vente du volume : mais les médiévistes et musicologues n'hésiteront pas à se procurer un instrument de travail qui vaut bien son pesant d'or !

Michel HUGLO.

Klaus-Jürgen SACHS. — **Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter.** Stuttgart, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1970. In-8°, 228 p., 27 Abbild. (Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, herausgegeben von H. H. Eggebrecht, Band I.)

Une nouvelle collection de textes, inaugurée par une édition des mesures de tuyaux d'orgues médiévales : c'est là une entreprise de la musicologie contemporaine qui débute par une splendide publication, richement présentée sous une couverture aux lettres dorées. Dans le cadre d'une fondation instituée par l'organier allemand de Ludwigsburg, W. Walcker-Meyer, lui-même auteur de plusieurs travaux historiques sur l'orgue (voir par ex. *Rev. de Musicol.* 1971, p. 57), la nouvelle collection de textes s'ouvre par l'édition des textes médiévaux relatifs à la facture des tuyaux d'orgue : cette nouvelle collection, dirigée par le Prof. H. H. Eggebrecht de l'Université de Fribourg-en-Br., contribue avec les autres travaux en cours ou déjà publiés (les traités d'organum du XIIe s., l'Anonyme IV, Jean de Garlande, Jean de Muris) à l'édification du *Wörterbuch der musikalischen Terminologie.*

Dans le présent volume, on chercherait vainement les passages des théoriciens — Hucbald, éd. préparée par Y. Chartier ; la *Musica Enchiriadis*, éd. préparée par H. Schmid ; le *de Cantu* cistercien, éd. préparée par Fr. Guentner — relatifs aux dimensions de tuyaux, ou les dessins représentant des orgues (édités par P. Gerhard Andersen) ou encore des claviers d'orgues (cf. *Rev. de Musicologie* 1937, pp. 5 et 54 ; 1969, p. 148), mais seulement les textes qui expliquent les procédés de fabrication des tuyaux d'orgue et surtout de leurs mesures en vue d'obtenir la succession des tons et demi-tons de l'échelle des sons en usage au Moyen-Age. Les textes ne traitent généralement pas du montage du sommier et des registres ni de la production du vent ; ils ne donnent aucune précision sur la pression d'air insufflé, car ces domaines concernent davantage la technique de fabrication que l'*Ars musica.*

Les mesures de tuyaux se rattachent à la théorie musicale générales : aussi les rencontre-t-on dans les collections de textes théoriques relatifs à la Musique ; parfois ils sont groupés en collections indépendantes, tout

comme les textes relatifs aux cloches (*Cymbala*, éd. Smits van Waesberghe) ou les mesures de monocorde, analysées par El. Duchez.

La bibliographie et l'inventaire des sources — qui compte une centaine de manuscrits latins, un ms. hébreu et un texte en haut-allemand — précèdent l'édition des traités. Cet inventaire donne un aperçu très instructif sur la diffusion et le cheminement des textes. Une des mesures la plus ancienne et la plus répandue surtout en pays germanique est celle dont la rédaction est parallèle à celle de la *Musica Enchiriadis* (Gerbert, SS. I 204, a) et qui figure déjà dans trois manuscrits du xe siècle, ceux de Cologne, Sélestat et Berlin (dans ce dernier, la Mesure fait suite aux gloses de Jean Scot Erigène sur Martianus Capella, ms. non utilisé par C. Lutz pour son édition de 1939). Ce texte très ancien est attribué à Gerland — écolâtre de Besançon au XIIe siècle — par un manuscrit de Vienne du XIIIe siècle.

La mesure *Rogatus a pluribus* que l'éditeur Dom Martin Gerbert a mis sur le compte de Bernelin, disciple de Gerbert d'Aurillac (Sylvestre II), ne figure que dans cinq manuscrits dont un seul, celui de Madrid, attribue la paternité à ce même Gerbert : le mathématicien médiéval a dû sûrement s'intéresser à cet aspect mesurable de l'*Ars musica*...

Les textes sont classés d'après le contenu des traités, c'est-à-dire par rapport aux indications concernant les longueurs de tuyaux. Les variantes des manuscrits ont été disposées avec netteté en apparatus, au bas des pages : cependant, lorsque la complexité des remaniements s'opposait à la reconstitution du texte primitif, les différentes versions ont été éditées en colonnes (voir par ex. pp. 93 ss. ; 120 ss.). Un index alphabétique du vocabulaire a été dressé à la fin du volume. Il rendra les plus grands services pour l'étude du vocabulaire technique de ces traités : on constate ainsi qu'au terme classique désignant le tuyau (*calamus*), repris par deux traités (pp. 140, 146) le Moyen-Age a préféré *fistula* et parfois *fidicula* (p. 48). A côté de ces termes devenus usuels, on remarquera des mots plus techniques tels que *bordunus, clavicordium, lamina, laminella,* ou encore des termes qui appartiennent à la théorie musicale médiévale tel que *falsa musica,* signalé dans un ms. du XIVe s. (p. 140).

L'ouvrage aurait pu s'achever sur cet index et sur la liste récapitulative des manuscrits avec leurs sigles (pp. 160-2) : mais il a encore été complété, à la demande des éditeurs, par une traduction des textes en allemand et il a été agrémenté de 27 clichés reproduisant les schémas ou dessins des manuscrits. La mise en page, aérée et claire, réalisée à Tübingen, n'est pas indigne de l'acribie apportée par l'éditeur à l'établissement du texte. Un second volume de commentaires doit suivre l'édition des mesures de tuyaux : mais à elle seule cette publication de textes mérite les plus grands éloges. Elle constitue un dossier définitif qui laisse présager qu'approche le moment où le premier volume des *Scriptores* de Gerbert, imprimé en 1784, pourra être remisé au sommet des bibliothèques...

Michel HUGLO.

Samuel Rubio, O.S.A. — **Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía.** San Lorenzo de El Escorial (Prov. de Madrid), Monastère royal, 1969, 15 × 21 cm., 348 p., musique (Biblioteca « La Ciudad de Dios », Série I, Libros, nº 15).

Voici un savant ouvrage consacré à la technique, au style et à l'esthétique de Cristóbal de Morales, l'un des plus célèbres polyphonistes du XVIe siècle. Après un rapide résumé biographique (Chap. I), l'auteur traite de tout ce qui concerne la mélodie et le contrepoint. Il s'intéresse aux différents intervalles, à l'ornementation, aux dissonances, aux accords, aux principes de l'articulation, aux retards, à la modalité, aux cadences, etc. (Chap. II à VII). C'est ensuite une étude de la forme musicale et architecturale des motets, des *Magnificat*, des lamentations et de l'office des défunts. Laissant quelque peu de côté les messes déjà étudiées par Gustav Adolf Trumpff, le père Rubio se penche sur les thèmes, la structure interne, la technique et le style (Chap. VIII-XI).

Tout au long de cette analyse des œuvres de Morales, il procède aussi à des comparaisons avec les principaux polyphonistes du temps : Josquin des Prés, Nicolas Gombert, Clemens non Papa, sans oublier Costanzo Festa et Jacques Arcadelt, lesquels furent, on le sait, les collègues du maître andalou à la Chapelle pontificale. L'auteur aborde là le difficile problème des influences. Il faut dire que la plupart des historiens, reprenant Ambros, se contentent de voir en Morales un simple disciple de l'école franco-flamande. Sans doute le compositeur sévillan connaît-il toutes les ressources techniques d'un Josquin des Prés, par exemple, et les utilise-t-il bien volontiers ; mais il sait être original, comme nous le montre le père Rubio. D'autre part, il n'est en rien un imitateur de Nicolas Gombert, contrairement à ce qui a pu être affirmé souvent. Il serait sans doute plus proche de l'art de Jean Mouton ou de Philippe Verdelot.

Dans une troisième partie, l'auteur nous éclaire sur l'esthétique et les principes généraux qui ont guidé et inspiré Morales dans la composition de ses œuvres. Il nous rappelle les théories du maître sur la valeur et la finalité de la musique et son constant souci de la recherche de l'expression religieuse si caractéristique de l'école espagnole du XVIe siècle (Chap. XII). Le livre se ferme sur une bibliographie, un index onomastique et une série d'appendices : Morales et Palestrina, classification de ses messes, leurs éditions et rééditions, chronologie des motets imprimés (pp. 324-337).

En conclusion, il est manifeste que le maître sévillan a utilisé les éléments communs de la stylistique de son temps, tout comme ses contemporains Arcadelt, Festa, Clemens non Papa, Jachet de Mantoue, Lupus, Crecquillon, Genet, Richafort, Mouton, Verdelot, Escobedo, etc. Cependant, il sait affirmer avec force sa riche personnalité tant sur le plan de la technique que sur celui de l'inspiration. Par la clarté et la concision de la forme, par la sobriété dans l'emploi des moyens, par la ferveur religieuse, la piété profonde et le dramatisme expressif, Cristóbal de Morales apparaît, en vérité, comme un authentique précurseur de l'école de Palestrina et de Victoria.

Guy Bourligueux.

Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel, Band VII. Brief-Wechsel mit Fr. Gernsheim und mit den Verlegern. Hiller als Musiker, Schriftsteller und Persönlichkeit. Korrespondenten-Register zu Band 1-7. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. — Köln, A. Volk, 1970. In-8°, 167 p. (*Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft* 92.)

Avec ce volume se termine la publication des lettres de Hiller et de ses correspondants par R. Sietz [1]. Comme dans les volumes précédents, ces lettres sont accompagnées d'un excellent commentaire. La correspondance de Hiller avec ses éditeurs est riche en détails intéressants relatifs à la condition sociale du compositeur vers le milieu du XIXe siècle.

Dans la dernière partie du volume, l'éditeur a réuni des lettres particulièrement révélatrices de la personnalité de F. Hiller, homme sociable, généreux, d'une activité sans limites, plein de gaîté. Les lettres écrites pendant son séjour à Paris où il s'était lié, entre autres, avec Chopin, sont charmantes d'allégresse juvénile.

Un index commun aux sept volumes de correspondance achève cette publication où revit tout le monde musical du XIXe siècle.

Simone WALLON.

Hans RECTANUS. — **Leitmotivik und Form in den Musikdramatischen Werken Hans Pfitzners.** — Würzburg, K. Triltsch, 1967. In-8°, 190 p., 35 p. d'ex. musicaux. (*Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen hrsg. von Dr. Friedrich Gennrich, Band XVIII.*)

Pfitzner n'est plus guère joué, en France moins qu'ailleurs. Son œuvre théâtrale n'en a pas moins fait l'objet, ces dernières années, de plusieurs travaux importants. La présente étude s'est donné pour fin de suivre, à travers ses drames musicaux, l'évolution de la technique du leitmotiv chez Pfitzner.

En effet, l'analyse de ces œuvres, musiques de scène ou drames, depuis le *Arme Heinrich,* jusqu'à *Das Herz,* en passant par *Die Rose vom Liebesgarten* et *Palestrina,* révèle ce que fut le cheminement de Pfitzner : d'abord très proche de la technique wagnérienne du leitmotiv, il s'en détacha petit à petit, jusqu'à y renoncer en grande partie dans *Das Herz,* au détriment, parfois, de l'unité même de l'œuvre.

Ce recueil d'analyses — un peu scolaires, il est vrai — est accompagné d'un recueil d'exemples musicaux et d'une utile bibliographie de Pfitzner. Il constitue une solide contribution à l'histoire de théâtre musical dans l'entre-deux-guerres.

Simone WALLON.

---

1. Pour les comptes rendus des premiers volumes, voir *Revue de Musicologie,* LIV (1968).

Flor PEETERS ; Maarten A. VENTE (collaborateurs Ghislain Potvlieghe, Piet Visser et Guido Peeters). — **L'orgue et la musique d'orgue dans les Pays-Bas et la principauté de Liège du XVIe au XVIIIe siècles.** Anvers, Fonds Mercator, 1971. In-fol., 341 p.

C'est la version française d'un ouvrage paru simultanément aussi en allemand, anglais et néerlandais (ma modeste part n'a été que de réviser la traduction française, pas même de tous les chapitres, ni des textes d'illustrations) ; à tous égards un monument : format 32/34 pour être glissé dans le même étui qu'un coffret de deux disques qui en sont l'illustration sonore (enregistrés par Flor Peeters sur divers instruments historiques, ils relèveraient d'une autre analyse critique) ; illustration visuelle d'une richesse et d'une qualité exceptionnelle : dessins techniques dus à la maison Flentrop ; emprunts à Dom Bedos ; photographies en noir et surtout en couleurs avec détails et gros plans pour buffets et consoles (on aurait aimé voir d'aussi près quelques mécaniques ou tuyaux) ; impression aérée, agréable aux yeux, soignée et presque sans coquilles ; cartes élégantes et précises ; tableau synoptique des instruments ; tableau pour visualiser la filiation des genres musicaux ; index des personnes, des lieux (où sont même reportés les principaux travaux faits aux orgues). Tout a été fait pour la consultation facile d'un livre de luxe.

L'exposé proprement dit est précédé en hors d'œuvre d'une description rapide, mais la plus complète possible des parties d'un orgue classique : buffet, soufflerie, traction, tuyauterie. M. A. Vente veut par là permettre au lecteur peu familiarisé avec la complexité de la facture et son langage, de comprendre les aspects techniques du corps de l'ouvrage. C'est un véritable article d'encyclopédie spécialisée qui aurait sa valeur isolément. Cependant la brièveté impose parfois d'excessives ellipses ; le mélange de description et d'histoire, un peu de flou (sans parler de quelques mollesses de traduction mal revues — mea culpa — qui ont laissé par exemple *gravure* pour *glissière* p. 17 et 18, *poutre* pour *barre* p. 19). Ainsi de la définition des Tremblants ; des plis des soufflets où les rôles des éclisses et des poids ne sont pas clairs ; l'Écho descendant à ut 3 pour ut 2 (p. 25) est une coquille, mais le Récit descend très tôt en sol ou fa 2. « Suspendu » est-il un caractère suffisant à prouver l'existence d'un Principal à tuyaux bouchés ?

Le passage sur les mixtures est trop bref pour rendre exactement compte de l'originalité de la Cymbale, pourtant encore très vivante au XVIIe s. Quant à la raison invoquée pour expliquer l'éviction presque constante de la Tierce du Plenum : l'incompatibilité avec un accord non tempéré, elle est peut-être logique, mais difficile historiquement. Les périodes où la Tierce est reçue : orgue franco-flamand 1600/1660, anglais 1680/1800, français 1820/40, allemand du nord souvent, ne sont pas celles du tempérament égal et le farouche ennemi des Tierces, Berlioz n'est pas un champion de l'inégalité ! De même dire qu'au XVIIIe s. un changement de tempérament a permis un retour des Tierces fait figure de lapsus.

La revendication pour les Pays-Bas, inventeurs certains des emplois du Cornet, de la paternité des *Tierces en taille* n'est-il pas un inutile chauvinisme dans l'état actuel de la question, où l'origine française n'est pas absolument démontrée et face aux revendications des virginalistes élisa-

béthains ? Quant au Cornet décomposé, mieux dit « Jeu de Tierce », si fréquent à partir de la deuxième moitié du XVIIe surtout dans le sud, il est entièrement d'importation parisienne. Il est enfin dommage que la peur de l'aridité des chiffres (?) ait fait réduire à quelques notions vagues (large/étroit) la description des tailles.

Le vif du sujet a été divisé chronologiquement en 4 périodes. Pour chacune G. Peeters a brossé un avant-propos d'histoire générale et artistique des Pays-Bas, particulièrement utile au lecteur français qui n'a pas souvent l'occasion de regarder l'histoire du point-de-vue particulier de l'ensemble Pays-Bas/Belgique, le vrai cadre géographique choisi (encore qu'y soient bien sûr incluses mais avec trop de discrétion, les régions flamandes devenues françaises). Ces textes très denses font parfois figure d'extraits d'une histoire générale sans mener précisément vers les directions essentielles au sujet : l'artisanat d'art local (corporatisme, sculpture sur bois, architecture appliquée) et la musique à l'église (internationale) plus directement utiles que l'histoire littéraire (flamingante seule — actualité linguistique oblige ?) par exemple.

Pour l'histoire de la facture, la répartition des tâches s'est faite simplement : M. A. Vente la traite, à l'exception de celle des Pays-Bas du Sud à partir de 1630 ; répartition facile car dès le début du XVIIe siècle la division politique et religieuse entre sud et nord forme une barrière assez imperméable. Pour les origines, le souci méticuleux de ne mettre en œuvre que des sources issues des Pays-Bas permet à M. A. Vente de sauter d'emblée à l'orgue de la fin du XIVe et encore par la seule étude de deux peintures de Positifs. La deuxième est celle de l'Agneau mystique de Van Eyck bien connue et déjà étudiée (par H. H. Jahnn par exemple — il n'y a pas de bibliographie pour ce chapitre). Cette peinture, quasi photographique de précision, permet une description technique très claire qui s'imposerait peut-être (et dans ses conséquences logiques aussi : double laye, deux jeux) si l'auteur avait posé et résolu la contradiction entre la Montre de 21 tuyaux chromatiques et le clavier de déjà 19 notes rien que dans la partie visible faisant la moitié du meuble (cette contradiction vaut aussi pour l'autre exemple, et plus encore pour un autre Positif peint par Van der Goes actuellement en Écosse et qui n'est pas cité. A partir de 1450 il y a des textes et l'exposé toujours très riche devient un temps moins neuf (au moins pour les lecteurs de langue allemande), car il reprend la synthèse magistrale parue naguère sous le titre *Die Brabanter Orgel*. Outre la traduction (et la non-traduction des noms de jeux, ce qui est plus exact et plus clair) le nouveau texte est parfois plus riche, l'auteur ayant prolongé ses recherches (ainsi sur le rôle des musiciens municipaux dans le désir des organistes d'imiter les instruments, p. 49) ; il est surtout plus équilibré, bien que l'état des recherches ne permette pas toujours de tenir une balance égale entre les diverses écoles. Néanmoins à côté des Brabançons du Nord, pères de l'orgue allemand du Nord, les Flamands et Brabançons du Sud fondateurs de l'orgue français ne sont plus sacrifiés. Dans les parties suivantes, l'auteur prolonge son propos de la même manière au delà des limites de l'ouvrage précédent, pour les seules provinces unies : biographie et œuvres des grands (et moins grands) facteurs, rôle de quelques experts servent de cadre aux remarques techniques montrant l'orgue hollandais issu du Brabant et propagé en Allemagne, fortement influencé en retour surtout dans le Nord. Démonstration pointilliste, au hasard des documents, ce qui

estompe parfois les lignes de force des influences et des évolutions. Enfin tout en montrant l'excès de la préférence marquée par J. Hess pour l'orgue allemand, M. A. Vente ne peut s'empêcher de déplorer une décadence, une perte de la personnalité dans l'orgue hollandais après 1730 (peut-être aurait-il fallu parler du mouvement en retour aussi de la musique au temps de Buxtehude), malgré la prolongation au moins jusqu'en 1840 d'une excellente technique classique.

G. Potvlieghe ne pouvait traiter sa part avec cette évidente maîtrise. Personne n'avait encore essayé de synthèse sur l'orgue en Belgique, et actuellement cette synthèse est à peine possible, sinon par fragments, étant donné l'état de la recherche (peut-être même ses possibilités) ; à quoi il faut ajouter la perméabilité de la frontière avec la France et le manque d'ouvrages de synthèse aussi pour les domaines Français et Lorrains voisins. D'où le caractère un peu haché de l'exposé, mais son grand intérêt ; ce n'est pas une étude définitive, mais une première approche dans un domaine très neuf. Entre le premier chapitre de Vente et cette partie, il y a un trou : celui-là avait tourné la page après J. Langhedeul et C. Carlier, celui-ci part des rivaux et successeurs de M. Langhedul, sans qu'apparaissent la doctrine et l'œuvre de ce facteur assurément très important. Comme pour le Nord, l'évolution de la facture du Sud est décrite à partir des groupes de facteurs (plutôt qu'écoles) dans un ordre de présentation parfois apparemment arbitraire, par suite de la mise en tranches géographiques (*Orgellandschaften* — si chères aux Allemands), procédé utile au niveau de la recherche mais encombrant au moment de la synthèse. Quel saut en Flandre de St Nicolas de Gand 1605, à St-Sauveur de Bruges 1717 ! mais les intermédiaires existent à Liège et au Brabant, tandis que cette grande province est envahie par ailleurs à la même époque par des types allemands ou hollandais. A noter la rectification de nationalité de Van Haeghen (analogue à celle de l'anglais Smith, tous deux attribués à l'Allemagne parce que « Dutch »). Mais l'origine des facteurs n'est pas non plus déterminante : c'est Penceler, allemand et Forceville (peut-être picard) qui repensent de manière originale des influences françaises latentes dès le début du siècle mais nettement importées à la fin par les Picart (qu'on s'étonne de voir reléguer dans la dernière période) ; ils fondent ainsi un orgue franco-belge du XVIIIe très remarquable. Au passage une juste critique de l'appellation « liégeois » pour un type de buffet en réalité importé dans la Principauté (et dont un des chefs de file, croyons-nous a été celui de la Ste-Chapelle de Paris). Mais en Belgique la « révolution romantique » aurait commencé de fort bonne heure (cf. J. R. Titz et ses gambes dès 1775).

La répartition des sujets entre F. Peeters et P. Visser était plus difficile ; en gros, au premier, la musique, au second, les musiciens... sans musique ; cela n'a pas été sans quelques interférences. Le rôle de F. P. n'était donc pas d'érudition — la musique d'orgue des Pays-Bas classique est assez célèbre au moins pour ses sommets —, mais de présentation, spécialement des œuvres choisies pour être enregistrées. L'exposé est cependant général et continu, ne craint pas de déborder (parfois un rien hors du sujet) le cadre local strict, d'ailleurs plus factice encore en musique qu'en facture. Aux devoirs d'historien et d'analyste, F. P. a ajouté les soucis de l'interprète dont les principes (le goût, encadré par l'archéologie) sont posés dès l'avant-propos. D'où le rappel des conseils de registration donnés par les composi-

teurs ou leurs contemporains en rapport avec la composition des orgues correspondantes ; mais les exemples de musique registrée sont rares (cf. celui peu clair de Bull) si on excepte Chaumont dans ses pièces françaises ; les autres listes de registration d'aspect un peu trop mathématique sont assez décevantes et peu complètes.

F. P. commence avec l'apparition au sein même de la musique vocale du XVe d'un style instrumental. Puis viennent les grands Flamands en Italie : Willaert, Buus, De Macque, recréateurs du Ricercar (F. P. ne tranche pas sur la question des origines), transformateurs de la Canzone en genre instrumental. Avec Sweelinck c'est une conception nouvelle de la Fantaisie, des Toccates et la Variation, héritage des virginalistes anglais. Face à Sweelinck, F. P. tient à réhabiliter P. Cornet, à adopter fort justement les réfugiés Bull et Philip, à mettre en clarté les deux lignées issues de Willaert, l'une par Sweelinck, l'autre par Frescobaldi avec Titelouze comme rameau rattaché vaille que vaille.

Puis la plume passe à P. Visser pour présenter Van Noordt et dire un mot de la descendance allemande de Sweelinck ; elle revient à F. Peeters pour A. Van der Kerkhoven qui est à ses yeux le 3e grand compositeur de la musique d'orgue des Pays-Bas. Ce contemporain exact (1627-1701) de Lebègue est mal connu chez nous, d'où l'intérêt renforcé de l'étude assez poussée de ses œuvres. Ses Fantaisies continuent à leur manière celles de Sweelinck et surtout de Cornet, ses fugues sont variées : (certaines vont vers l'Allemagne du nord, d'autres du sud (ou la France ?) ; mais les courts versets aux registrations de Dessus de Cornet ou de Basse de Trompette pourraient être (la date précise ne peut être établie) des modèles (ou des emprunts ?) du nouveau style français. F. P. a peut-être tort de limiter ce rapprochement et il est hors de doute que, le jour où elle serait possible, une comparaison entre Van der Kerkhoven et Louis Couperin serait du premier intérêt. Elle permettrait sans doute de nuancer l'affirmation qu'il n'y a rien entre Titelouze et Grigny « qui atteigne à la grandeur des fantaisies de Van der Kerkhoven ». On verrait aussi que l'orgue français préclassique ou classique (celui des Picart par exemple) avec la grande Pédale de 8' est mieux fait qu'on ne pense pour l'exécution de toutes les œuvres de cet auteur, en utilisant les registrations 1654 — pour St-Bavon de Gand — mais dont l'analyse ici est hélas décevante : étonnement devant le classique Plenum à deux 16' qui était justement le maximum (mais obligatoire) pour la soufflerie ; devant l'emploi de la Montre dans les fonds, même d'accompagnement, ce qui est la caractéristique de ce jeu tant en France qu'en Flandre au XVIIe s. ; les registrations attribuées au Cantus firmus (ve et VIIe) ne sont-elles pas plutôt les basses de grosse Tierce et de gros Nasard ? l'emploi de fonds sous les anches est classique ; la registration VI est celle des fugues sur les jeux d'anches et la VIII celle de Musette d'après Mersenne ou Raison. Seule les Xe et XIIe sont moins françaises : l'équilibre des dessus d'anches étant obtenu par la Cymbale (au lieu du Cornet Flamand) peut-être parce que celui-ci ne figurait pas dans un premier projet. En fait il s'agit bien là quand même de la tradition franco-flamande et de moins en moins flamande de Carlier, Langhedul, Titelouze, etc. avec comme seul trait moderne (parisien) le « jeu de Tierce » pour la basse des Duos (Ve) (La *Tierce* avait été rajoutée hors devis au détriment d'une Quintadine vieux style).

On en vient alors à Dumont et Chaumont (d'abord inversés, par erreur ?),

le premier n'ayant guère d'intérêt pour la musique d'orgue que comme témoin de l'existence entre le style de Titelouze et celui de 1660 à Paris, d'un style proche du clavecin. Malgré l'hésitation de F. P. à le reconnaître, ce style cède presque entièrement la place chez le second aux genres français et à leurs registrations typiques. Nous ne nous étonnons donc pas du rôle important du « Jeu de Tierce » comme soliste ou dans le Grand-Jeu, mais Chaumont n'a pas *deux* Tierces au G.O. ; le nom de Petite Tierce indiquant chez lui celle du Positif (clavier seul utilisé pour les Fugues gaies).

Le rôle de P. Visser (sauf les deux incursions musicales sur les origines et sur Sweelinck et sa descendance) est de situer les organistes en tant qu'hommes de ce métier. Mais le hasard des documents l'amène à traiter plus ou moins incidemment des thèmes assez variés qui chevauchent même parfois en partie sur les domaines du musicien ou des organologues : rôle de l'organiste dans les offices des deux confessions, apparition de concerts d'orgue subventionnés et imposés par les municipalités ; listes de noms de titulaires de tribunes célèbres ; jugement des contemporains sur Sweelinck ; rôle de quelques grands experts et méthodes d'expertises ; analyse des écrits de Joachim Hess, premier « organologue » des Pays-Bas ; importance de l'improvisation dans la pratique de l'orgue classique... des détails mais pertinents et pleins d'intérêt.

Malgré la diversité des auteurs et des aspects sous lesquels le sujet est abordé, cette étude considérable forme un tout assez charpenté, toujours strictement fondé sur des documents et des textes dont on ne cesse de sentir en sous-œuvre la présence rassurante (même si on se refuse à accepter quelques interprétations de détails très mineurs). C'est bien le monument annoncé par ses apparences, un monument élevé, non sans des affleurements de partialité, à la gloire très méritée, de l'instrument-roi, à une de ses grandes heures, dans des pays qui l'ont particulièrement honoré et enseigné aux autres. Ajoutons qu'on ne saurait trop louer (quels qu'en soient les mobiles pratiques) le mécénat bancaire qui semble seul aujourd'hui capable de donner un tel éclat à un tel livre.

Pierre HARDOUIN.

François DE VAUX DE FOLETIER. **Mille ans d'histoire des Tsiganes.** Paris, A. Fayard, 1971. In-8°, 282 p. (Les grandes études historiques).

Bálint SÁROSI. **Cigányzene...** (A propos de la musique tsigane). Budapest, Gondolat, 1971. In-8°, 249 p. (+ 37 h. t.).

Deux livres consacrés aux Tsiganes, l'un en français l'autre en hongrois, parus presqu'au même moment, qu'il convient de traiter ensemble, car le hasard a voulu qu'ils apportent des contributions qui se complètent bien par rapport au sujet. Conçus dans le même but de vulgarisation, ils traduisent, en même temps, les préoccupations scientifiques de notre temps : mettre au point nos connaissances sur un peuple dont l'origine, le sort et le rôle socio-musical méritent des études approfondies. Mais c'est le seul élément commun entre eux.

L'ouvrage de M. de Vaux de Foletier est, à notre avis, d'orientation analytique, celui de B. Sárosi synthétique et démystificateur. La principale qualité du premier réside dans sa présentation, alors que ce sont les con-

clusions que nous apprécions le plus dans le dernier. Certes, les objectifs de la tsiganologie moderne s'étendent sur plusieurs domaines, ceux de la linguistique, de l'ethnologie et surtout de la sociologie, les considérations historiques n'en représentent pour elle qu'un aspect secondaire, mais toujours utile. Or cet aspect devient prédominant chez M. de Vaux de Foletier, conformément au but de la série dont fait partie son ouvrage. Les questions linguistiques n'y sont posées qu'accidentellement, les questions sociologiques pas du tout et le point de vue de l'ethnologue n'apparaît, à dire vrai, qu'au seul chapitre 12 consacré aux mœurs et coutumes (pp. 177 à 212). L'ouvrage tout entier est composé de références historiques dont nous avons apprécié autant l'abondance que la répartition en chapitres bien équilibrés et bien documentés. Nous avons relevé quelques erreurs dans les faits cités (peu nombreux, par ailleurs, et sans gravité), erreurs issues, sans doute, de l'imprécision de certaines sources hongroises et sur lesquelles nous n'insistons pas. Constatons seulement, et non sans regret, que le chapitre qui a pour titre « *Musique et danse* » (pp. 127 à 141) et qui, par son sujet, nous intéresse en premier lieu, est la partie la moins réussie de l'ouvrage, et ceci pour trois raisons : 1° parce que les sources citées ne révèlent rien sur les caractères, ni sur l'origine et la filiation, dans le temps et dans l'espace, de cette essence artistique ; 2° parce que l'état de musicien (de métier) ne semble pas être un état *naturel* (ou rituel) du peuple tsigane : la preuve que dans les noms des clans ou tribus nous n'en trouvons aucune trace. Ce n'est certainement pas un hasard si les musiciens de métier sont les plus sédentarisés des Tsiganes, rien que l'existence de cet état représente un bouleversement total et un début de restructuration de la société tsigane. Une autre preuve : la présence en Europe Centrale et Centro-Orientale d'un folklore tsigane indépendant de l'art des musiciens de métier, folklore certes hybride, mais bien caractérisé et dont l'auteur ne parle pas ; 3° parce que l'auteur ne semble pas connaître la plupart des études (musicales ou autres) qui ont été consacré aux Tsiganes ou aux questions qui sont en rapport avec eux en Hongrie, depuis Mátray jusqu'à A. Hajdu, en passant par A. Hermann, Bartók, Kodály, Lajtha, E. Major, Szabolcsi, Csenki et bien d'autres. Les ouvrages d'Emile Haraszti que l'auteur cite plusieurs fois en matière musicale ne nous paraissent pas des sources qui puissent faire autorité : ils reprennent des idées (assez mal comprises) de Bartók et ses amis, idées exprimées au début de notre siècle, et qui aujourd'hui sont quelque peu dépassées sur ce point à la lumière des investigations plus récentes. La bibliographie très abondante de M. de Vaux de Foletier est assez révélatrice. Un exemple : des trois publications (en français) d'André Hajdu une seule est mentionnée, Dommage, car la dernière (sur le Loki djili des Kĕlderaš, A.T.P. 1964) nous apporte des éléments importants pour la comparaison des musiques traditionnelles des communautés tsiganes dispersées dans le monde.

Si les études effectuées en Hongrie sont ici d'une importance capitale, ce n'est pas que la musique des Tsiganes à l'usage des Hongrois soit de la musique tsigane (comme l'affirmait Liszt au siècle dernier), mais pour d'autres raisons. Lesquelles ?

M. Sárosi nous en apporte des précisions. Son ouvrage, consacré exclusivement à la musique tsigane (les références historiques ou étymologiques n'y sont évoquées qu'en passant) sans sortir pour autant du domaine hongrois, est remarquable pour sa concision et la nouveauté de ses vues. En

toute connaissance de cause nous pouvons confirmer que la civilisation hongroise, dans les grands moments de son histoire, se présente presque toujours sous la forme d'une synthèse, précision très importante pour celui qui veut connaître ou suivre son rayonnement. (Cette idée qui n'est pas nettement formulée par M. Sárosi reste, à notre avis, la base sous-jacente de son ouvrage.) Car les Tsiganes de l'Europe Centrale (et Orientale) qui se sont choisi le métier du musicien suivent, qu'ils veuillent ou non, les chemins de ce rayonnement qui les mettent nécessairement en rapport avec la musique hongroise (et non « tsigane »), telle qu'elle a été pratiquée aux XVIIIe et XIXe siècles, même si ces chemins ne dépassent pas les frontières politiques de la Hongrie. Durant ces deux siècles la musique hongroise (savante) se cristallise autour de plusieurs pôles d'attraction (chants kurucs, verbunkos, mélodies à prétention populaire, musique instrumentale dominée par le violon, le cymbalum ou le tárogató) qui accusent une convergence certaine. Les musiciens tsiganes se placent toujours aux croisements des chemins. Il s'ensuit que la musique qu'ils jouent, même s'ils s'en trouvent d'aventure être l'auteur, est tout sauf tsigane. De cette constatation il n'y a qu'un pas à faire pour conclure à l'absence quasi totale de toute propreté *traditionnelle*, non seulement dans leur musique, mais aussi dans leur *exécution*. Certes, ce n'est pas M. Sárosi qui le franchit le premier. Le Hongrois Antal Molnár (La musique tsigane est-elle hongroise ?, Budapest 1937) a déjà essayé de la faire, il y a plus de 30 ans. Sárosi fait sienne son hypothèse, mais bien mieux armé ; c'est qu'entre temps les musicologues ont exploré le domaine musical du folklore tsigane (seul apanage des couches « valaques »), ce qui leur permet aujourd'hui de procéder à des comparaisons. Sárosi en tire argument pour affirmer que l'usage de certaines notes ou intervalles augmentés, de même que la manière « tsigane » d'improvisation (avec ornements et portamenti) n'ont rien de spécifiquement tsigane, qu'ils ont été adoptés par « le peuple des pharaons » à des moments divers de ses péregrinations, au contact d'autres peuples « orientaux ». Et le processus n'est pas terminé ! « Les sources de la manière des Tsiganes de Hongrie doivent être recherchées principalement en Europe et non aux Indes », précise Sárosi à la fin du dernier chapitre. Est-ce une conclusion ? Plutôt un signal vers des nouveaux départs. Ce dernier chapitre est une étude socio-musicologique très serrée sur l'orchestre tsigane d'aujourd'hui et son public. Elle est basée sur une enquête de l'auteur menée, durant trois semaines, dans un restaurant de Budapest sur un ensemble tsigane et son répertoire, compte tenu de la sociologie et du comportement des consommateurs. Voilà le chemin à suivre ! En multipliant les enquêtes de telle sorte, les musicologues finiront par dégager les éléments les plus stables de la pratique musicale des Tsiganes professionnels. En attendant une synthèse définitive, contentons-nous de « synthèses anticipées » (selon le propre avis de l'auteur émis dans son post-face), dans l'espoir que son ouvrage sera traduit bientôt dans une langue plus accessible aux musicologues occidentaux que n'est, hélas, le hongrois, à l'heure actuelle.

Jean GERGELY.

Barry S. BROOK, ed. — **Musicology and the computer.** Musicology 1966-2000 : a practical Program. Three Symposia. New York, The City University of New York Press, 1970. Gr. in-4°, 275 p. ronéotypées (American Musicological Society, Greater New York Chapter, Publications, 2).

Cet ouvrage, publié sans luxe inutile, fait connaître les exposés lus au cours de trois colloques organisés sous l'égide de la Société américaine de musicologie à New York, en 1965 et 1966. Les deux premiers traitent de l'usage des ordinateurs en musicologie, le troisième des vues d'avenir de la discipline. En fin de volume, une bibliographie répertorie les publications relatives aux applications des ordinateurs : déjà quelques 600 N^{os} !
Les perspectives ouvertes par les nouvelles techniques dans le domaine de la documentation offrent surtout un intérêt historique, du fait que depuis lors plusieurs études importantes (voir par ex., la *Revue*, 1971, p. 85) ont paru et que certains projets sont entrés dans les faits ; celles qui touchent à l'analyse des styles sont présentées à l'aide de deux exemples : un projet de recherche sur la structure de la musique atonale et l'expérience tentée à Princeton sur les messes de Josquin des Prés (notamment les problèmes de *musica ficta*). Le second colloque est beaucoup plus technique : il concerne les possibilités de transcrire les notations usuelles dans un code approprié aux machines.
Enfin le troisième colloque réunit quelques-uns des plus remarquables spécialistes américains sur le thème de la musicologie jusqu'à l'an 2000, ce qui fournit une excellente occasion de discuter de problèmes de méthodologie, avec en filigrane le spectre des ordinateurs : relations avec les autres sciences humaines, coordination et finalité de la recherche, mais surtout procédés objectifs d'analyse. C'est sur ce dernier point que l'apport de ces réunions a semblé le plus intéressant. En divers endroits on y retrouve l'écho d'une récente polémique concernant les tendances de la musicologie américaine (J. Kerman-E. Lowinsky-C. Palisca-L. Lockwood). Rien d'utopique dans tout cela, peut-être une certaine timidité vis-à-vis de l'avenir (assez lacunaire même en ce qui regarde les éventuels développements de l'ethnomusicologie), mais un indiscutable signe de bonne santé à mettre à l'actif des esprits les plus mobiles d'une génération désormais purement américaine de musicologues.

F. LESURE.

Claude DEBUSSY. — **Monsieur Croche et autres écrits.** Édition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure. Paris. Gallimard, 1971. In-16, 332 p.

Dans l'introduction au présent recueil François Lesure rappelle le vœu que G. Jean-Aubry exprimait encore en 1920 qu'après tant de retards parût *Monsieur Croche antidilettante.* Ce qui fut fait l'année suivante, mais ne répondait plus à ce qu'on en pouvait attendre. S'il est exact que le manuscrit en fut remis à l'éditeur Dorbon aîné fin 1913 et que l'ouvrage aurait dû sortir avant la guerre, cette publication était en quelque sorte doublement posthume. Le projet de réunir les articles de ce « pauvre M. Croche »

venait de Debussy lui-même et remontait à 1906. Il s'en était confié à Louis Laloy qui, en fondant une année auparavant « Le Mercure musical », l'avait sollicité d'y collaborer et imprudemment Debussy avait proposé comme titre de chronique *Entretiens avec M. Croche* : ce titre ne figura jamais que sur la couverture de la revue et disparut un peu plus d'une année après. Le 30 avril 1909 Debussy répondant à une offre faite par Robert Godet de réunir ses articles, lui dit : « voilà déjà longtemps que Laloy s'en préoccupe » ; or, en juillet de la même année, paraît chez Dorbon un *Claude Debussy* de Louis Laloy et nulle part en ce livre n'est annoncée une publication quelconque des articles. Quelle aide effective Laloy a-t-il apportée à l'établissement du recueil, nous l'ignorons. En fait M. Croche — et non point Monsieur Croche, qui n'est pas de la plume de Debussy — avait cessé d'exister. Après avoir quitté le « Gil Blas » en juin 1903 Debussy pratiquement ne rédigera plus de chronique musicale pendant neuf années, jusqu'au moment où il collaborera à « S.I.M. » mais ne *retrouvera* pas le « personnage fantomatique et crispé » qu'était M. Croche. Aussi est-on surpris de relever dans un compte rendu de la récente édition procurée par François Lesure comme un regret du précédent choix, qui pourtant n'était pas fait pour mettre singulièrement en valeur le « talent d'écrivain de Debussy » ni la variété de ses idées. On serait amené à croire que l'œuvre du critique présente une coupure à peu près identique à celle qui divise l'œuvre du compositeur, avant et après 1912. Le créateur de *Jeux*, tout en gardant un vif souvenir de ses entretiens avec M. Croche (le nom de ce « vieil ami » est encore rappelé en mai 1913), ne pouvait plus espérer le rencontrer.

On saura donc gré à François Lesure d'avoir donné l'intégralité des écrits de Debussy en respectant un ordre strictement chronologique. Lus à la suite les articles de ce recueil donnent une impression de vie que ne procurait point le livre fait de pièces et de morceaux. Un ton naturel et jusqu'à un certain laisser-aller, tel en est d'abord l'agrément. Les espiègleries auxquelles Debussy se livre parfois reprennent de la saveur seulement ici. Des notes indiquent simplement avec quels articles de « La revue blanche » et du « Gil Blas », de 1901 à 1903, *Monsieur Croche antidilettante* a été confectionné ; l'unique intérêt est dans les menus remaniements opérés par l'auteur lui-même. Les quelques essais de fondre en un seul chapitre deux ou trois fragments d'articles se montrent décidément malheureux. Ainsi un court passage sur la symphonie, où se trouve le fameux qualificatif de « laboratoire du vide », peut être pris pour une condamnation radicale de cette forme et même, quoi qu'en dise Debussy, de la façon dont Beethoven l'a traitée ; or l'idée lui en vint à un certain concert de la Nationale où l'on jouait une symphonie moderne qu'ensuite il se gardera de nommer. A défaut de symphonie Debussy a tout de même composé des œuvres dans la forme sonate, qui ne saurait toujours échapper à des critiques absolument identiques. Et à écouter *La Mer*, ce n'est pas le style imagé du titre et des sous-titres qui empêche d'y voir une véritable symphonie.

Une des premières choses qui frappent en ce recueil, c'est le nombre de fois où revient l'éloge ou la défense de Beethoven, alors qu'on s'attendrait de la part de Debussy, et d'après les propos qui lui sont généralement prêtés, à des railleries, voire à des insultes. Il a eu beau déclarer au cours d'une interview : « l'on m'a fait dire sur Wagner, sur Beethoven, des choses que je n'ai jamais dites », des témoignages restent des aménités qu'il pro-

diguait sur de grands ou d'estimables musiciens. Je rappellerai l'excellent mot de Léon Brunschwicg que rapporte M. Étienne Gilson : « Ce qu'il y a de faible chez Bergson, ce sont ses têtes de turc. » Or Debussy en avait plus d'une, que ce fût la musique de Mendelssohn (« ce notaire élégant et facile ») ou de Brahms, les symphonies ou les variations. Sur aucun de ces points, à une circonstance près, son jugement n'a varié, quitte à se trouver dépassé par la suite. D'après l'index placé à la fin du volume Beethoven est cité et commenté une trentaine de fois ; seul l'emporte Wagner dont la personne ou l'œuvre font l'objet de quarante-six mentions ; le nom de Jean-Sébastien Bach revient vingt-et-une fois ; ceux de Rameau et de Mozart se présentent treize fois chacun, précédant de peu Massenet. Si illusoire que soit ce palmarès, on y peut trouver matière à réfléchir. Et précisément le cas de Beethoven, bien plus que celui de Wagner, a de quoi surprendre. On ne s'aviserait jamais de ranger Debussy parmi les fervents de Beethoven ; ceux-ci par leur fanatisme ou leur phraséologie l'en auraient plutôt éloigné. Touchant la Symphonie avec chœurs, il parle du « brouillard de mots et d'épithètes considérables » dont cette œuvre, pourtant « si claire », a été voilée. Il ne trouvait rien à lui reprocher, pas plus ses dimensions inhabituelles que les spéculations qui sont à l'origine de la thématique du finale et dont il se gardait de nier l'intérêt foncièrement musical. Même les vers de Schiller ne devaient être pris que pour leur « valeur sonore ». Il apercevait en cette œuvre une « géniale indication » vers de nouvelles formes symphoniques, sans pourtant rompre avec les précédentes. Je ne sais de qui Ernest Ansermet tenait que de toutes les symphonies de Beethoven Debussy préférait la deuxième, en *ré* majeur ; elle contient en germe plusieurs des grandes, l'*Eroica* comme l'*Ut* mineur ou la Neuvième, tout en présentant une délicatesse de mélodie qui rappelle bien des œuvres de jeunesse. Il fallait que Debussy eût oublié le charme de quelques-unes de celles-ci, variations ou danses, pour écrire un jour : « le génie peut évidemment se passer d'avoir du goût, exemple : Beethoven » (p. 222). Il se montrait sévère à l'égard des Sonates pour piano, qu'il jugeait « très mal écrites » pour l'instrument, surtout les dernières où il ne voyait que des « transcriptions d'orchestre ». Néanmoins, voulant louer la *Sonate* de Paul Dukas pour la grandeur de sa conception, il disait la placer immédiatement au-dessous de celles de Beetlhoven.

Il me paraît superflu de reprendre ce que Debussy a écrit et répété sur Wagner. Peut-être sa correspondance en dit plus long que ses articles de critique. Et beaucoup plus encore ses propres compositions. Puisque l'existence du disque facilite ce genre de confrontations, il suffit d'écouter à la suite le prélude du 2e acte de *Tristan* et le début du deuxième mouvement de *La Mer* (Jeux de vagues) pour mesurer combien profonde et irrépressible a été l'influence de Wagner sur Debussy. Il n'est point d'épreuve plus convaincante, et cependant si l'on se reporte aux partitions d'orchestre la lecture des deux passages en question ne révèle point de réminiscences littérales ; la filiation se traduit indépendamment des styles mélodiques ou harmoniques. Or il est remarquable qu'en ses articles Debussy ne se réfère pour ainsi dire jamais à *Tristan* et que les seuls éloges dépourvus à peu près de toute réserve concernent *Parsifal*, « ce démenti génial à la Tétralogie » (p. 64). Tout au plus y fait-il le procès de quelques personnages, de Kundry par exemple qu'il traite de « pierreuse sentimentale » ou du geignant Amfortas qui se plaint « comme une modiste » (p. 139). Peut-être Debussy en avait-il

lu assez long sur *Parsifal* pour ne pas ignorer les liens qui rattachaient primitivement *Tristan* à cette œuvre, au point de conduire Parsifal au chevet de Tristan blessé à mort et d'identifier Amfortas à ce dernier. Lorsqu'en avril 1903 il publie son bel article sur *Parsifal* où il reproche malgré tout aux voix d'enfants de « si louches enroulements » et oppose l' « enfantine candeur » que Palestrina leur aurait prêtée, il ne pouvait se douter que, huit ans plus tard, écrivant le *Martyre de Saint-Sébastien*, lui-même aurait à faire appel au peu qu'il connaissait du grand polyphoniste italien pour ne pas tomber avec d'Annunzio en des errements encore plus graves — notamment de confondre, comme il le dit à Robert Godet, le culte d'Adonis avec celui de Jésus. On s'étonne qu'en Wagner il mette l'artiste au-dessus du musicien alors qu'il ne cesse de relever dans la Tétralogie des incohérences, des ridicules et qu'il doute jusqu'à la possibilité d'une fusion des arts, n'y voyant qu' « une formule qui achalande la littérature » (p. 193). Dans sa diatribe contre le leit-motif il ne discute que de l'opportunité de celui-ci ; mais à quoi plutôt s'en prendre, à l'action dramatique ou au développement symphonique ? En voilant quelque peu ce qui se passe sur la scène le goût ne ferait qu'y gagner ; Wotan, des personnages wagnériens le plus insupportable, et même Siegfried perdraient toute raison de tant gesticuler. Plus qu'à la mimique des acteurs Debussy se montre très attentif à la façon dont les chefs d'orchestre dirigent Wagner ; les critiques musicaux d'aujourd'hui devraient lui envier ses connaissances en la matière et la sûreté de son jugement, que ce soit à l'égard de Hans Richter (pp. 161-163 et 178) ou de Nikisch (pp. 43-44), d'Alfred Cortot (pp. 137-138) ou de Siegfried Wagner (pp. 109-110). Quant à l'influence de Wagner sur les musiciens modernes, on ne peut être de l'avis de Debussy qui la considère assez superficielle chez Vincent d'Indy et la nie chez Richard Strauss. Aurait-il pensé de même s'il avait connu l'*Alpensinfonie* que Richard Strauss acheva en février 1915 et que j'entendis à Francfort deux années après la guerre ? De toutes l'œuvre la plus empoisonnée par Wagner.

De Wagner nous sommes menés à Gluck que Debussy a particulièrement en abomination. C'est Gluck qu'il présente comme le véritable fautif. Le 23 février 1903, dans sa *Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C. W. Gluck*, il écrit : « De vous avoir connu, la musique française a tiré le bénéfice assez inattendu de tomber dans les bras de Wagner... » Les notes de *Monsieur Croche* négligent d'informer le lecteur que cette fameuse Lettre est la conséquence à la fois de l'exécution au concert de deux actes de *Castor et Pollux* dirigés par Vincent d'Indy (29 janvier 1903) et, une quinzaine de jours après, de cinq représentations exceptionnelles à l'Opéra d'*Iphigénie en Tauride* avec comme principale interprète la célèbre Rose Caron, dont nous aurons l'occasion de reparler. L'exécution par la Schola cantorum de l'œuvre de Rameau avait permis à Debussy de lancer déjà une première attaque où se trouvaient mêlés les noms de Marie-Antoinette et de Gluck, de Mme de Metternich et de Wagner, chacune des nobles dames rendue responsable de la faveur dont les deux musiciens auraient outre mesure bénéficié. Seule la présence de la grande cantatrice conduisait Debussy à modérer les termes de son libelle contre Gluck : « Il faut regretter encore une fois votre mort à cause de Mme Caron. Elle a fait de votre Iphigénie une figure de pureté infiniment plus grecque que vous ne l'avez imaginée. » Le ton est fort différent de la curieuse lettre de complaisance que Gluck écrivit pour l'une des premières interprètes de la même œuvre à Paris et qui n'égalait certaine-

ment pas Rose Caron. L'année suivante, répondant à une enquête sur l'état actuel de la musique française, Debussy s'en prend de nouveau à « cet animal de Gluck [qui] a tout gâté. A-t-il été assez ennuyeux ! assez pédant ! assez boursouflé ! » (p. 272). En mai 1908, alors que l'Opéra va représenter *Hippolyte et Aricie* de Rameau, Debussy, heureux de saluer la reprise de cette œuvre complètement oubliée, n'en revient pas moins encore une fois sur Gluck et autres bêtes noires : « La reine Marie-Antoinette qui ne cessa jamais d'être autrichienne, sentiment qu'on lui fit payer une fois pour toutes, imposa Gluck au goût français ; de ce coup, nos belles traditions se faussent, notre besoin de clarté se noie, et en passant par Meyerbeer nous aboutissons, très logiquement d'ailleurs, à Richard Wagner » (p. 198). A quoi Ravel répondra une vingtaine d'années plus tard : « Oui Meyerbeer... c'est du Wagner, mais bien ! »

Il est amusant de comparer à la Lettre que Debussy est censé avoir adressée à Gluck le compte rendu des représentations d'*Iphigénie* qu'Arthur Pougin avait publié justement la veille dans le « Ménestrel ». Le critique mettait déjà les choses au point : s'il est vrai que Gluck usa de tous les moyens pour éclipser par ses « tragédies » les autres opéras, la vogue de ceux de Rameau avait duré relativement longtemps et ils ne devaient qu'à la médiocrité de leurs livrets l'oubli où ils étaient tombés. Ce que confirmait, une année après, Romain Rolland, qui avait lu Debussy mais en outre avait assisté à cette reprise à l'Opéra d'*Hippolyte et Aricie*, dont il dit combien le public avait été excédé par la « niaiserie » du poème. Romain Rolland, lorsqu'il publia son étude sur Gluck, ne pouvait connaître encore l'ouvrage d'Albert Schweitzer où celui-ci, en dépit de son admiration pour Jean-Sébastien Bach, fait le procès de ce grand musicien qui demeura sa vie entière « sous la tutelle » (l'expression est de Schweitzer) du médiocre librettiste Picander, composa ses œuvres sur des textes du goût le plus déplorable et laissa même échapper des sujets d'une rare élévation religieuse qu'il aurait dû mettre en musique avant personne. Il est superflu de rappeler que Bach et Rameau étaient d'exacts contemporains et que la révolution apportée par Gluck est postérieure à leurs morts et au goût de toute une époque. Il n'y a cependant pas lieu de douter de l'entière sincérité de Debussy dans son panégyrique de Rameau et quand il voit en lui « le double parfait de Watteau » (p. 190), ce qui n'était pas un mince éloge dans la bouche d'un tel amateur de peinture. Lionel de La Laurencie et Louis Laloy auraient reconnu qu'il était des rares compositeurs modernes, à la suite de Saint-Saëns et en compagnie de Vincent d'Indy et de Paul Dukas, qui eût pris aussi vivement la défense de Rameau. Son *Hommage à Rameau*, au contraire de ce qu'en pense Léon Vallas, se classe parmi les plus belles pièces qu'il ait écrites pour le piano et je m'étonne qu'on n'ait jamais marqué à quel point la gravité de cette sarabande annonce la solennité du *Martyre de Saint-Sébastien*. On pourrait aussi y voir une réponse indirecte à Paul Dukas, dont les *Variations* sur un thème de Rameau, de deux années antérieures, ne paraissent pas avoir été entièrement de son goût : « j'aime mieux Dukas sans Rameau » (p. 133). Exactement le jugement opposé à celui qu'il émettait, quinze jours auparavant, sur le compte des *Variations* de Saint-Saëns sur un thème de Beethoven et qu'appuyait le mot de M. Croche : « Saint-Saëns est l'homme qui sait le mieux la musique du monde entier » (p. 118).

Toujours dans cette Lettre ouverte au Chevalier Gluck, décidément fort

expansive, Debussy écrit : « A tout prendre je vous préfère Mozart qui vous oublie absolument, le brave homme, et ne s'inquiète que de musique » (p. 100). La tournure de la phrase est curieuse et laisse un doute. Mozart — qui n'avait rien d'un brave homme — paraît ici invoqué faute de mieux. Debussy le connaissait relativement peu, en tout cas de manière insuffisante pour spécifier quels avaient été au juste ses prédécesseurs et d'où ils provenaient. S'il ne va pas comme Raoul Dufy jusqu'à en faire un musicien français, il lui prête l'intention d'avoir composé *Don Juan* « pour embêter l'Allemagne » (p. 75). Reste à voir si l'Italie s'avoue tellement fière d'un opéra qu'on lui attribue de force. Le don que Debussy reconnaît à Mozart est le goût, ainsi que le sens de l'écriture de piano, qu'il refuse tous deux à Beethoven. Il lui accorderait d'autres qualités si le moment n'était proche où Mozart deviendra le monopole de Reynaldo Hahn, qui le dirigera les mains gantées. Debussy n'a pu longtemps ignorer qu'en Reynaldo Hahn se trouvait son plus dangereux ennemi, ainsi que cela ressort déjà des billets insinuants et assez perfides que Marcel Proust glissait au compositeur des *Chansons grises*.

A consulter l'index du présent recueil on ne croirait pas que Chopin, si peu cité, fût de tous les musiciens celui que Debussy a le plus aimé. Ses amis savaient lui faire plaisir en lui demandant de leur jouer quelque page de Chopin ; en de telles occasions se révélait l'étroite parenté entre ces deux exquis maîtres du piano. Au sujet des sonates il exaltait l'habileté de Chopin à ne pas en avoir « confectionnées » de véritables mais établi des esquisses « très poussées » (p. 50). N'était-ce point là une manière de présenter sa propre défense et de faire de Chopin un impressionniste avant la lettre ? Moins d'un an avant *Pelléas*, il marquait sa prédilection pour *Tristan*, ne serait-ce que parce que « l'âme charmante de Chopin y apparaît à des tournants de musique et en commande la passion » (p. 39). Dans une lettre des dernières années il reviendra encore à cette idée d'une relation directe de Chopin à Wagner. Peut-être François Lesure aurait-il dû ajouter aux écrits de Debussy les *Quelques mots* par lesquels celui-ci a préfacé ses miraculeuses *Études* pour piano et qui sont à la louange aussi bien de Chopin que des clavecinistes français. Cette œuvre maîtresse qu'il savait rivalisant avec celle de Chopin a eu une curieuse destinée. A peine publiée, je puis assurer, d'après le dire d'un témoin, que Camille Saint-Saëns l'a bel et bien déchiffrée en entier, comme lui seul en était capable, en pestant néanmoins contre une musique aussi alambiquée. Assez négligées par la suite, les *Études* ne devaient être redécouvertes que le jour où Pierre Boulez s'aviserait que leur atonalité surpassait celle de Webern.

Je ne ferai pas le compte de tous les sujets que Debussy a abordés avec un particulier bonheur. Je signalerai cependant un article sur Grieg qui donne une idée du brio avec lequel Debussy pouvait s'exprimer. Yvonne Rokseth, dans son livre sur le compositeur norvégien, a reproduit l'affiche du concert Colonne auquel Debussy avait assisté et où Grieg dirigea plusieurs de ses œuvres, dont le fameux Concerto pour piano interprété par Raoul Pugno. Ce concert, qui semble avoir été quelque peu mouvementé, est du 19 avril 1903 ; l'article aura été rédigé dans la journée même pour paraître dans le « Gil Blas » du lendemain. Il ne manque pas de mordant, encore que les jugements portés sur les œuvres ne soient pas abusifs ; au moins Debussy reconnaît le charme de la partition écrite pour le *Peer Gynt* d'Ibsen. Très plaisante est la double caricature qu'il dresse de Grieg, celle où, vu de face,

il a l'air d'un « photographe génial » et où, vu de dos, il ressemble à la fleur du nom de soleil. Autant Grieg que Debussy auront l'occasion de revenir sur les idées qu'ils se faisaient l'un de l'autre. Vers 1907 Grieg découvrira avec beaucoup de retard le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, qu'il placera bien au-dessus des « plum puddings » composés par les Allemands. Le 6 février 1914 Debussy prendra personnellement la défense de Grieg que Blanche Selva avait attaqué dans son ouvrage sur *La Sonate*, allant jusqu'à dire qu'il ne savait construire de sonate. Ce coup de parapluie donné par une suffragette, comme la chose fut présentée à l'époque, eut pour effet, outre un long feuilleton de Louis Laloy dans « Comoedia », la participation de Debussy à un concert du violoniste Arthur Hartmann, au cours duquel il accompagna la Sonate de Grieg en *sol* majeur, vieille de près d'un demi-siècle.

En matière littéraire je ne suis nullement d'accord avec François Lesure lorsqu'il dit : « Plus qu'à M. Teste ou à Jules Laforgue, la manière propre à Debussy critique fait surtout penser à celle de Willy (H. Gauthier-Villars). » Pourquoi d'abord aller chercher les noms de Laforgue et de M. Teste (qui devrait d'ailleurs s'écrire ici *Monsieur* Teste) ; quant à Willy, ne faudrait-il pas y regarder de plus près ? Peut-on le considérer comme un critique capable d'un jugement personnel et ne vivant point aux dépens de l'esprit et de l'ouvrage des autres ? On a été jusqu'à mettre au nombre de ses « fournisseurs » et Vincent d'Indy et Debussy. Jean Paulhan a exhumé deux pages inédites de Félix Fénéon sur Willy, plus équitables qu'on ne s'y attendrait. On y trouve notamment : « En faisant tourbillonner autour de la Tétralogie ses plus effarants coq-à-l'âne, « l'Ouvreuse du Cirque d'été » a célébré Wagner mieux que ne firent jamais Stuart Chamberlain ou Théodor de Wyzewa ». Voilà qui donne à réfléchir aux historiens de Wagner, mais la question n'est point là, qu'en eût pensé Debussy ? S'il n'a pu éviter de fréquenter un certain temps Willy, il a sans aucun doute connu Fénéon, qu'il rencontrait au moins à la galerie Bernheim-Jeune, voisine de la maison Durand, et dont il avait sûrement lu de singuliers articles sur la peinture ainsi que de menus et piquants « faits-divers » rédigés pour *Le Matin*. Or les meilleurs traits de Debussy pourraient être prêtés aussi bien à Fénéon qu'à Jules Renard. A défaut de réels coq-à-l'âne combien ai-je entendu de calembours auxquels se livrait non pas *Monsieur* Teste mais Valéry lui-même, sans parler de ceux de son ami Léon-Paul Fargue, qui était également ami de Ravel — autre point de rencontre avec l'auteur des *Histoires naturelles*. Traçant le portrait de M. Croche, Debussy écrit que « son allure générale donnait l'impression d'un couteau neuf » ; ce mot d'un fin caricaturiste ne fût pas tombé de la plume de M. Willy mais plutôt de quelque Renard.

On s'étonnera de mon insistance à rétablir la graphie exacte de deux noms. Or à lire Lesure ou Lockspeiser il ne paraît pas qu'ils distinguent très bien entre *Monsieur* Teste et *M.* Croche. Debussy tenait beaucoup à l'abréviation de M. devant son propre nom comme devant celui de Croche. Il écrivait M. Thiers et M. Massenet, de même que Colette a toujours écrit M. Willy (cf. *Mes apprentissages*). Également M. Croche ne commençait jamais à parler de M. C. Saint-Saëns sans « ôter gravement son chapeau » (p. 118). Mais la principale raison pour laquelle Debussy n'a pas affublé d'un Monsieur le nom de Croche est que l'emprunt à *La Soirée avec Monsieur Teste* eût été par trop flagrant. Nous allons voir que Paul Valéry y fut assez sensible. Il va de soi que, réunissant en recueil articles et inter-

views les plus divers, François Lesure était libre de l'intituler *Monsieur Croche et autres écrits*. Cela n'éclaircit cependant pas le titre antérieur de *Monsieur Croche antidilettante*. Ce terme d' « antidilettante » ne se trouve en aucun dictionnaire ; il apparaît pour la première fois dans l'*Entretien* du 1er juillet 1901, alors que le narrateur demande à M. Croche quelle est sa profession (p. 48) ; serait-ce une invention du seul Debussy ? Lemerre édita en 1894 un roman d'un auteur anonyme, probablement homme ou femme du monde, qui avait pour titre *Dilettantes* ; les personnages s'y livraient à d'anodines conversations de salon, dont quelques-unes avaient trait à la peinture ou à la musique ; il est peu vraisemblable que Debussy, s'il l'a lu, en ait tiré l'idée d'un pourfendeur de dilettantes. Quant au nom même de M. Croche je ne suivrai pas Lockspeiser dans ses ratiocinations étymologiques et y verrais plutôt un héritage du Professeur Plume.

Puisque François Lesure admet que Monsieur Teste a pu servir de modèle à M. Croche, soyons-lui reconnaissant de produire à ce sujet un extrait d'une lettre inédite de Valéry à Pierre Louÿs, passée récemment en vente publique (cf. pp. 8-9 et 309). Depuis longtemps je savais, non point par l'écrivain lui-même, mais par son entourage, qu'il avait parfaitement reconnu en le portrait de M. Croche des traits appartenant à Monsieur Teste ; or cet emprunt, disait-on, n'aurait point été de son goût. Finalement grâce au fragment cité par Lesure nous voyons que Valéry avait considéré plutôt comme « flatteur » le passage imprévu d'une de ses créations dans la « critique musicale » et qui, autant que l'on comprenne à quoi d'autre sa lettre fait allusion, n'aurait pas été le premier. Je me permettrai ici d'ouvrir une large parenthèse. Assuré que je suis du peu de connaissances que l'on a sur les relations, personnelles ou non, entre les musiciens, littérateurs et artistes de cette époque, j'apporterai quelques éclaircissements qui me paraissent indispensables.

Debussy avait plusieurs raisons de se souvenir de *La Soirée avec Monsieur Teste*. L'essai de Paul Valéry fut d'abord publié en 1896 dans une luxueuse revue « de littérature et d'art », *Le Centaure*, qui à ma connaissance n'eut que deux numéros. Outre Monsieur Teste (signé P.V.) le second numéro contenait *El Hadj* d'André Gide, des pièces de vers ou de prose de Pierre Louÿs et se terminait par une très jolie chronique de Jean de Tinan, à la fin de laquelle par trois fois était répété en toutes lettres un motif lancinant de Debussy, tel qu'il se présente dans le deuxième mouvement de son Quatuor. « Depuis ce matin, une phrase inquiète me poursuit, *sol, fa dièze, ré, fa* ... et m'emplit de je ne sais quelles irrésistibles nostalgies ... Cela devient une mélopée délicieuse, déferlant tout autour de mon énervement... » Le journal de Tinan, et tout le numéro de la revue, s'achevait ainsi sur ces quatre notes ; sans doute le charmant écrivain les avait-il gardées en mémoire depuis la deuxième audition de l'œuvre, le 20 avril 1895. Ce fut le premier hommage que la littérature rendit à Debussy, alors que précédemment le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* n'en avait inspiré aucun, à part une bien discrète dédicace de Mallarmé. La rencontre de Valéry, si fortuite fût-elle, ne pouvait s'oublier. Debussy, aussi bien qu'André Gide qui en fut le premier lecteur, a lu et relu plus d'une fois *La Soirée avec Monsieur Teste*. « Chose très curieuse — écrivait Gide à Valéry — cela s'apprend par cœur facilement. » Il est exact que depuis « La bêtise n'est pas mon fort » jusqu' « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite... » un mode de formuler se révélait qui n'avait point de

pareil. Selon le mot de Valéry à Gide son « premier essai d'un bonhomme » ne pouvait qu'inviter à dessiner de nouvelles silhouettes et à glisser d'un art à un autre. Venons donc au bonhomme.

On oublie généralement qu'entre Monsieur Teste et M. Croche se profile Edgar Degas. Paul Valéry fit la connaissance de Degas vers 1893-1894. *La Soirée avec Monsieur Teste* parut fin 1896 (voir les lettres à André Gide de cette époque). Valéry aurait voulu la dédier à Degas, qui refusa. Monsieur Teste n'en reste pas moins un portrait en partie imaginaire de Degas — l'auteur le reconnaîtra quarante-deux années plus tard. Dérivé de ce portrait, *L'Entretien avec M. Croche* se rapproche plus encore du modèle, de Degas en personne. A s'en tenir au seul propos de Valéry, les lecteurs ignoreraient que l'original fût peintre ; tandis que pour situer la physionomie de M. Croche Debussy les invite à se rappeler « les types de jockey Tom Lane et de M. Thiers ». La soirée avec Monsieur Teste fut aussi une soirée à l'Opéra : « Je le revois debout avec la colonne d'or de l'Opéra, ensemble. » Et Valéry de rivaliser aussitôt avec Degas dans la peinture d'une salle d'opéra. « Il ne regardait que la salle. Il aspirait la grande bouffée brûlante, au bord du trou. Il était rouge. » « Une immense fille de cuivre nous séparait d'un groupe murmurant au delà de l'éblouissement. Au fond de la vapeur brillait un morceau nu de femme, doux comme un caillou. Beaucoup d'éventails indépendants vivaient sur le monde sombre et clair, écumant jusqu'aux feux du haut. » Comment Debussy serait-il resté insensible au merveilleux coloris d'un pareil tableau ? Dans la correspondance de Degas on relève également mainte histoire de loge d'opéra prêtée ou de fauteuil d'abonné qu'on se repasse entre amis. Debussy, de son côté, retient surtout le peintre de courses, de danseuses, de portraits que l'on sent si mûris, si fidèles. Il ne pouvait certes garder d'aussi bons souvenirs de l'Opéra : « ça ressemble toujours à une gare de chemin de fer ; une fois entré, c'est à s'y méprendre une salle de bains turcs ». Je doute que Debussy ait tellement fréquenté de hammams, et il est même heureux qu'en matière musicale son arabisme soit demeuré assez court. Or voici qu'un mois et demi avant que n'intervienne M. Croche il prétend raconter « comment l'Opéra servit le développement de la musique dramatique en France ». Si malgré ses opinions politiques Degas ouvrait parfois *La Revue blanche*, il aura sursauté au premier nom cité : « On y joua beaucoup de Reyer. Le succès m'en paraît dû à des causes bizarres. Il y a des gens qui regardent les paysages avec le désintéressement particulier aux ruminants ; ces mêmes gens écoutent la musique avec du coton dans les oreilles. » Le taureau Degas était ami de Reyer et ses lettres pendant les répétitions et premières représentations de *Sigurd*, en 1895, le montrent fort excité. Il va jusqu'à comparer la « divine Mme Caron » aux figures de Puvis de Chavannes (encore fallut-il expliquer à la célèbre cantatrice de quelles peintures inconnues il s'agissait). Au début de l'année suivante autre chanson, où se retrouvent toutes ses phobies et où Ludovic Halévy est interpellé en ces termes « Sigurd est officier de la Légion d'Honneur ! Restera-t-il du répertoire pour cela ? Vous seul pouvez le deviner. » Pour en revenir à Debussy, celui-ci ne devait sans doute pardonner à Reyer d'avoir commis, outre une fausse *Walkyrie*, une *Salammbô* dont lui-même, alors pensionnaire à la Villa Médicis, s'était réservé le sujet et que, cinq ans plus tard, l'incorrigible Degas s'apprêtait à voir représenter à Bruxelles — toujours avec la pensée des bras divins de Rose Caron,

Ces bras nobles et longs, lentement en fureur

comme il les décrit dans un de ses Sonnets. Or la belle cantatrice n'était pas plus inconnue de Debussy, elle avait chanté dans la cantate de *L'Enfant prodigue*, lors de l'épreuve publique du Concours de Rome en 1884. Enfin, comme nous l'avons vu, il ne pouvait lui refuser d'avoir été une admirable interprète de Gluck.

J'approuve entièrement François Lesure de n'avoir pas inséré parmi les interviews de Debussy celle que publia P. J. Toulet dans la revue « Les Marges » d'octobre 1912, reprise plus tard dans les *Notes de littérature* du charmant écrivain. *Une interviouе de M. Claude Debussy* voudrait être un pastiche des réponses aux enquêtes littéraires qui foisonnaient à l'époque. Quelle que soit mon admiration pour Toulet, ce pastiche n'est pas plus digne de lui que de Debussy, surtout si on le compare à ceux, autrement accomplis, que Marcel Proust avait donnés quatre années auparavant dans « Le Figaro ». Enfin cette pseudo-interview ne livre rien qui eût pu passer pour une confidence particulière du compositeur. En revanche je suis fort surpris qu'en tête de toutes les interviews du recueil ne figurent point les réponses de Debussy à un des questionnaires du genre : « Quelle est votre couleur favorite » ou « Quel est votre poète préféré » et dont la mode a duré un certain temps, principalement Outre-Manche. Questions et réponses ont été photographiées et, pour ce qui est de celles-ci, l'on ne peut avoir de doute sur l'authenticité de l'écriture de Debussy (voir « Le Crapouillot », décembre 1930, p. 41). Les réponses sont datées du jour où il les écrivit : 16 février 1889, et déjà à ce titre elles nous instruisent sur les connaissances et les goûts de Debussy à une époque déterminée. On peut presque avancer que par la suite ses goûts n'ont guère changé : Flaubert et Poe pour la prose, Baudelaire pour la poésie. Personne d'autre que Debussy n'eût pensé à placer côte à côte Botticelli et Gustave Moreau pour la peinture et Palestrina, Bach et Wagner pour la musique. On s'aperçoit d'ailleurs que des noms de compositeurs celui de Bach a été ajouté après coup. Enfin, trait le plus significatif, alors qu'à cette date aucune pièce de Maeterlinck n'avait été publiée ni peut-être écrite, comme personnages dramatiques « favoris » Debussy désigne sans hésiter deux de Shakespeare : Hamlet et Rosalinde.

André SCHAEFFNER.

Erich SCHENK. — **Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge.** — Graz, H. Böhlaus Nachf., 1967. In-8°, 168 p., portrait, musique. (*Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Band 7.*)

L'auteur a réuni dans ce recueil 16 de ses articles ou conférences parus entre 1935 et 1960 dans des revues actuellement peu accessibles au grand public cultivé auquel ils sont destinés pour une bonne part. On y trouve à la fois des exposés sur une question bien délimitée (les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, « l'Offrande musicale » de J. S. Bach, le symbolisme musical dans le « Mariage de Figaro » de Mozart, la symphonie en ré majeur, op. 73 de Brahms, des chansons folkloriques recueillies en Mecklembourg ou les mélodies de Bernhard Theodor Breitkopf sur des poésies de Gœthe) et de vastes synthèses (conférences ou discours) relatives à quelques grands problèmes esthétiques ou historiques : la musicologie et son rôle culturel, Beethoven jalon entre deux époques, la musique baroque autri-

chienne expression d'une synthèse culturelle européenne, la pérennité des œuvres musicales, la vision du monde qu'avait Haydn ou la personnalité de Bruckner.

Des index par noms cités, lieux et matières facilitent l'accès à ce substantiel recueil d'articles.

Simone WALLON.

Carl DAHLHAUS. — **Musikästhetik.** — Köln, H. Gerig, 1967. In-16, 152 p. (*Musik-Taschen-Bücher. Theorica, Bd. 8.*)

Ce petit manuel a été conçu par son auteur à la fois comme une histoire et comme une étude descriptive de cette science relativement récente (le terme lui-même n'apparaît qu'en 1750) qu'est l'esthétique.

M. Dahlhaus montre à quel point les différentes esthétiques ont été conditionnées par leur époque et à quel point nos propres jugements dépendent de critères extra-musicaux. Il met en garde contre la théorie selon laquelle les esthétiques passées étaient une préparation à l'esthétique contemporaine, comme s'il pouvait y avoir dans ce domaine, une évolution continue. Or, il n'y a ici ni progrès ni hiérarchie de valeurs.

D'où la difficulté que nous avons à apprécier exactement des œuvres anciennes, goûtées souvent non pas à cause de ce qu'elles sont réellement, mais pour des raisons purement accidentelles, subjectives, par exemple, leur étrangeté ou leur pittoresque à nos yeux, ce qui revient à les méconnaître en tant que telles. Aussi est-il nécessaire, pour apprécier correctement une œuvre musicale, de ne pas la dissocier de son contexte historique et de l'esthétique de son époque. Et l'auteur souligne combien cette appréciation est vitale, car, dit-il, il ne saurait y avoir de véritable pratique musicale sans théorie ni critique.

Écrit sans pédanterie, ce bref exposé d'un sujet immense (qui est aussi une défense de nouvelles esthétiques) est riche de fines analyses, d'observations pertinentes et d'aperçus nouveaux (sur la mode, sur la tradition, sur le temps musical, sur l'interprétation). Il procède parfois un peu trop par affirmations, mais les dimensions du volume ne permettaient guère les longs développements.

Simone WALLON.

II. — MUSIQUE

Giovanni GABRIELI. — **Canzoni e Sonate** per sonar con ogni sorte di instrumenti. Édition par Michel Sanvoisin. Paris, Heugel, 1971. In-fol., IX-278 p. (Le Pupitre, 27).

Sans fanfare, sans « grande noise » publicitaire préalable, un nouveau volume de la série « Le Pupitre » vient de paraître, modestement comme ses prédécesseurs, semblant uniquement faire appel à l'attention de quelques spécialistes et amateurs de musique ancienne. La parution de cette musique « pour toutes sortes d'instruments » pour la première fois en notation moderne,

350 ans après sa première parution, est un événement d'importance majeure, et on se demande si les historiens de la musique, les musicologues, les musiciens même, pressés par les exigences de notre temps à courir de leur domicile à leurs classes ou charges (ou d'un congrès à l'autre), ont eu le temps de jeter un coup d'œil sur cette musique et d'émettre un grognement sans paroles exprimant leur étonnement, surprise, joie ou incrédulité.

Comme l'auteur de ces lignes a essayé de le démontrer (voir sa monographie sur Gabrieli, 1967), il n'y a presque pas une seule espèce de musique du XVIIIe et XIXe siècle qui n'ait pris sa source dans la musique de Giovanni Gabrieli, ou dont l'existence même ne dépende pas d'elle.

Nous sommes limités ici à la musique instrumentale, et par conséquent nous devons ignorer la cantate, l'oratorio, la passion de Bach et ses prédécesseurs, dont on trouvera la source principale dans les *Sacrae Symphoniae* de Gabrieli (les *sinfonie*, les chœurs accompagnés, les solos, les duos, les répétitions, les récapitulations). Étant donné que l'objet de notre compte rendu est la musique pour ensembles d'instruments, nous devons également ignorer la musique pour clavier. Mais la musique de chambre et la musique symphonique, à part quelques essais sporadiques et primitifs, apparaissent ici pour la première fois dans des formes consciemment projetées — des formes d'un nombre et d'une variété qui nous étonnent.

Cette musique était donc inconnue pendant plus de trois siècles et, sauf deux ou trois hommes qui l'ont transcrite — mais pas publiée — personne ne l'a vue. Winterfeld l'a transcrite, et ses partitions écrites au crayon sont conservées à la bibliothèque de Berlin-Est. L'auteur de ces lignes les a aussi transcrites, mais comme il était convenu que M. Denis Arnold aurait la charge des *Œuvres Complètes*, ses partitions restèrent aussi inédites. (D'ici quelques années, le volume des *Œuvres Complètes* contenant les *Canzoni e Sonate* va paraître.)

Nous osons dire que jusqu'ici seulement trois de ces pièces ont paru en notation moderne, notamment la *Canzon IV* à 6 (dans des éditions faites par Wasielewski, Wooldridge et Bartha), la *Sonata per tre violini* (Riemann, Danckert et Sörensen) — un fait qui nous fait lever les sourcils. (Il se trouve qu'en général très peu parmi les œuvres de Gabrieli furent publiées en notre temps, mais toujours les mêmes, par différents éditeurs qui souvent citent une source qui n'est pas la vraie.) Finalement, la *Sonata XIII* à 8, éditée par Paul Winter.

Nous trouvons dans les histoires de la musique, ainsi que dans les encyclopédies publiées depuis le milieu du XIXe siècle de copieuses références à l'œuvre innovatrice de Gabrieli, surtout de sa « deuxième période », mais point d'exemples. Pourquoi ? Nous avons plusieurs éditions de la *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis* de Monteverdi, mais la *Sonata con voce* à 20 *Dulcis Jesu* de Gabrieli, dont le manuscrit unique se trouve à Cassel, n'a jamais été imprimée. Pourquoi ? Nous l'ignorons.

Cependant, ceux qui vont prendre dans leurs mains la partition de Sanvoisin et vont parcourir les vingt-et-une pièces, vont enfin comprendre que Gabrieli, en effet, était un innovateur de premier ordre, de plus, il avait une richesse d'invention musicale extrêmement rare chez les grands innovateurs. Et c'est peut-être la raison de cette tardive apparition des *Canzoni e Sonate* : ceux qui essayèrent de les transcrire, n'en croyaient pas leurs yeux, et restaient paralysés devant ces choses incroyables, paraissant cinq à dix ans après la mort de Palestrina.

Il faut aussi du courage pour transcrire. Nous connaissons par expérience les doutes et dilemmes qu'un autre âge aimait appeler Scylla et Charybde, par l'illusion de familiarité obtenue au moyen de l'attribution de noms familiers. Et nous avons assisté à plusieurs conférences « de table ronde », qui avaient comme sujet de discussion : « problèmes éditoriaux. »

Trois problèmes majeurs sont : 1) musica ficta, 2) chiavette, 3) pratique d'exécution.

Ces problèmes n'ont été résolus ni par l'unanimité des présents, ni par leur majorité, mais — il semble — par ceux seulement qui proposaient une solution. Nous admettons qu'il soit possible de trouver une solution dans le cas d'une musique encore complètement gouvernée par la théorie médiévale de solmisation — pour musica ficta. Mais, certes, elle ne s'applique pas à la musique de Gabrieli, très souvent franchement tonale. Il semble aussi que Gabrieli ne se souciait pas souvent de l'ancien rôle des chiavette, comme il se souciait fort peu de bien d'autres traditions. Quand à la pratique d'exécution, c'est un dédale qui est impossible de résoudre dans le cas d'un compositeur qui, comme chef d'orchestre, changeait son orchestration à chaque exécution (voir les documents fournis par Denis Arnold) ; qui faisait chanter ou jouer des parties ou des chœurs entiers, et qui était sans doute trop musicien pour adhérer à ses propres indications de mesure — la seule indication de mouvement. C'était peut-être Frescobaldi qui, le premier, a mis le mot *Adasio* en tête d'une section. Quand aux indications de dynamique, on peut en voir dans cette collection l'usage non seulement là où Gabrieli les a insérées, mais partout dans les passages similaires, car c'est un aspect de la pratique d'exécution, comme l'est l'utilisation d'un ou plusieurs orgues accompagnateurs, ou — un siècle plus tard — les agréments non signalés sur le papier.

Dans l'histoire de la musique, la naissance de toutes les espèces nouvelles est due à un mariage de deux pré-existantes, ou à une fertilisation peut-être plus compliquée. Ainsi, la musique instrumentale à deux ou plusieurs chœurs naquit pour ainsi dire d'une mère instrumentale par un père vocal.

Les ancêtres de la musique instrumentale à plusieurs chœurs, sa naissance et son développement furent démontrés d'une façon convaincante par Stefan Kunze (*Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Tutzing, 1963, pp. 41-58), et Paul Winter (*Der Mehrchörige Stil*, Frankfurt, 1964, 1-42). Les *Canzoni e Sonate* de Gabrieli ont donc une origine vocale, et nul ne pourra nier cette origine, puisque l'une de ses premières œuvres pour 8 voix (2 chœurs), *Lieto godea*, 1587, est désignée « per cantar et sonar ». Ses prédécesseurs et contemporains ont composé un grand nombre de pièces instrumentales pour plusieurs chœurs, mais aucun ne nous a laissé un semblable témoignage de clairvoyance en ce qui concerne les possibilités de cette espèce, de sagacité en ce qui concerne l'utilisation des moyens — formes, sonorités, contrastes, variétés — de fantaisie dans l'invention mélodique et rythmique, ou d'économie dans l'unité de 14 compositions apparentées de très près à deux autres : les canzoni *Fa sol la re* et *Sol sol la sol fa mi*.

Comme le sont les collections de Giotto à Padoue, Florence et Assise, les cycles poétiques de Pétrarque ou du Tasse, les panneaux de Fragonard à Louveciennes (en partie à New York), cette collection est un cycle avec un noyau commun et de multiples facettes. C'est une œuvre d'art encore largement inconnue.

***

Il reste bien peu de choses pour le critique d'une édition nouvelle de musique ancienne à remarquer aujourd'hui. Il y a une quarantaine d'années que nous regardâmes les volumes des *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana* ou le *Chansonnier de Copenhague* avec des yeux émerveillés : quelle somptuosité ! Quelle clarté et quelle précision ! Aujourd'hui cela se comprend. Aujourd'hui nous avons les *incipits*, les grosses notes pour la musique prise dans l'original, les petites notes pour celles ajoutées par l'éditeur, les accidentiels ajoutées au-dessus des notes, une basse réalisée. Ce serait offenser l'éditeur que de mentionner ces détails — c'est l'immeuble moderne, avec l'eau chaude courante, le chauffage central, le vide-ordures... Par suite, les interminables *Revisionsberichte* des premières séries des *Denkmäler der Tonkunst* se sont réduits à deux pages, et peut-être même les quelques notes en bas de la page sont devenues superflues, car nous savons très bien que les imprimeurs d'Angelo Gardano ont parfois mis un dièze après la note au lieu d'avant. Qu'importe ? Nous savons que Gardano était musicien, même s'il n'a pas imprimé ses propres œuvres à l'instar de son père, et il a très bien su que nous allons comprendre.

Restent les mesquineries d'il y a quarante ans qui consistaient en querelles que tel *sol* avec un petit dièze au-dessus de la note ne devrait pas être *sol dièze* ! Ah ! Pour ces critiques, nous recommandons la lecture de la réponse de Beethoven au Prince Galitzine qui, dans une lettre, lui demandait des renseignements sur un *ré bémol* (triple croche !) dans le mouvement lent du Quatuor op. 127.

Nous sommes enchantés de cette édition, et espérons entendre ces pièces bientôt, et aussi en avoir les enregistrements.

Egon KENTON.

Südtiroler Volkslieder. Gesammelt und herausgegeben von Alfred Quellmalz. Band 1 : Balladen, Schwankballaden, Moritaten, historische Lieder, ältere Soldatenlieder, Bauern und Knechte. — Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1968. In-8°, XXI-355 p., pl., musique.

Les montagnards de langue allemande du Tyrol méridional, autrefois autrichien, puis rattaché en 1919 à l'Italie, formaient jusqu'à la dernière guerre un groupe linguistique relativement protégé, au folklore encore vivant. Les transferts de populations qu'annonçait le référendum de 1939 incitèrent le département de folklore du Staatliches Institut für Musikforschung de Berlin à faire recueillir sur place les chansons traditionnelles de cette région avant que les paysans n'aient quitté leur pays. La collecte fut effectuée de 1940 à 1942 par M. Quellmalz tant auprès des Tyroliens du Sud ayant opté pour l'Autriche qu'auprès de ceux qui avaient préféré rester dans le Trentin italien. Pendant deux ans, il parcourut les montagnes, enregistrant sur bandes non pas toutes les chansons en usage à cette époque, mais celles qui, traditionnelles, avaient subi des modifications dues à la transmission orale (tel fut le critère adopté).

A cette collecte s'ajouta celle de Fritz Bose, commencée peu de temps auparavant, et mise par celui-ci à la disposition de M. Quellmalz. Ce dernier eut la possibilité en 1962-65 de retourner en Tyrol méridional et d'y recueillir encore quelques chansons. En tout, plus de 2.600 chansons, 627 pièces instrumentales traditionnelles, 127 enregistrements linguistiques, des contes, des spécimens des différents dialectes, de nombreuses photos et les notes et commentaires correspondant, ainsi que les microfilms de 5.000 chansons et pièces instrumentales notées dans les cahiers populaires de chansons que se transmettent de père en fils les montagnards. Soit 10.000 documents sonores ou écrits que conserve aujourd'hui le Staatliches Institut für Musikforschung de Berlin.

Le présent recueil est consacré aux seules chansons. Quatre volumes sont prévus pour un ensemble de 1.400 versions, le quatrième devant publier les notices de chanteurs, commentaires, particularités d'exécution, etc. Il sera accompagné d'un disque, repiquage de bandes originales, permettant d'apprécier les modes d'exécution traditionnels de ces chants. Précisons que presque toutes les chansons ont pu être enregistrées sur bande et que quelques-unes seulement ont simplement été notées au vol.

Chaque chanson apparaît avec ses différentes versions et variantes tant musicales que verbales. Seules les variantes d'un même chanteur, d'une strophe à l'autre, n'ont pu être publiées, faute de place. Il en est de même pour les chansons à plusieurs voix dont seule une voix a été reproduite, mais qui feront l'objet d'une étude dans le tome 4.

La transcription, on s'en doute, n'a pas été facile, surtout en ce qui concerne les textes. On a distingué trois groupes de chansons : celles en allemand normal (haut allemand), celles en allemand courant, enfin celles en dialecte, ces trois groupes pouvant d'ailleurs interférer. Il est intéressant de noter que pour le premier groupe, parfois émaillé de mots dialectaux, M. Quellmalz a tenu compte, dans sa transcription, de l'*intention* des chanteurs de chanter en allemand normal, même si un mot dialectal leur échappait parfois. Cette manière de procéder nous paraît très importante et elle ne vaut pas seulement pour les textes des chansons. Tout ce travail a été fait avec un soin, une honnêteté extrêmes : à aucun moment il n'y a eu essai de compléter une version par une autre. Il s'agit vraiment d'une publication exemplaire.

Si l'on examine le répertoire lui-même, on est frappé du nombre de chansons d'allure sentimentale appartenant à une « couche » traditionnelle relativement récente, celle des chansons du XIXe siècle. Cependant un bon nombre d'autres appartient à un fonds plus anciens (en particulier les ballades). Certaines se rattachent soit à des fêtes soit à des coutumes, tels les chants de veilleurs de nuit. Quelques-unes enfin, sont certainement de date fort récente et on a là des spécimens de folklore vivant bien intéressants. Le collecteur a d'ailleurs pu suivre l'évolution de ces chansons après 1942, lorsque près de 25 ans plus tard, il retourna dans la même région pour essayer d'y retrouver au moins des traces des versions recueillies pendant la guerre. Comme il fallait s'y attendre, le stade de transformation était en général déjà avancé.

Aussi faut-il se féliciter de ce que le répertoire musical traditionnel de cette région ait pu être fixé avec toutes les garanties scientifiques voulues avant d'être profondément modifié par l'après-guerre. Il y a là un exemple qu'on voudrait voir suivi en France où tant de collectes de chansons fol-

kloriques dorment dans les bibliothèques ou chez des particuliers sans pouvoir être publiées.

L'édition de Bärenreiter est en tous points remarquable et a su parfaitement résoudre les difficultés de mise en page créées par la présence de nombreuses variantes.

Simone WALLON.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Assemblée générale du Samedi 13 Février 1971.

L'assemblée générale annuelle de la Société Française de Musicologie a eu lieu le samedi 13 février 1971, à 17 h. 30, au siège social de la Société, 2, rue Louvois (Bibliothèque Nationale, Département de la Musique). La séance est ouverte sous la présidence de Madame H. de Chambure, Présidente.

Le procès-verbal de la précédente assemblée est lu et approuvé. La parole est alors donnée au Secrétaire Général qui lit son rapport annuel sur l'activité de la Société pendant l'année 1970. Le Trésorier présente son rapport ainsi que les comptes pour l'exercice 1970. Rapports et comptes sont approuvés à l'unanimité. L'Assemblée procède à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration : Mmes H. de Chambure et H. Charnassé, Mlles S. Corbin et D. Launay, MM. G. Favre, J. Jacquot et A. Verchaly — sont réélus.

Le Conseil s'est réuni ensuite afin de procéder à l'élection de son Bureau pour 1971. Ce bureau est ainsi constitué :

Président honoraire : M. Marc Pincherle.
Vice-Président honoraire : M. Félix Raugel.
Président : M. François Lesure.
Vice-Présidents : Mme Nanie Bridgman et M. Jacques Chailley.
Secrétaire général : M. André Verchaly.
Trésorier : M. André Meyer.
Secrétaire-adjointe : Mme Hélène Charnassé.
Trésorier-adjoint : M. Michel Huglo.

La séance est levée à 19 heures.

Séance du Jeudi 29 Avril 1971.

La séance est ouverte à 17 heures 30, au siège social de la Société (Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, 2, rue Louvois), sous la présidence de M. F. Lesure, Président. Celui-ci donne la parole à M. l'Abbé Carl De Nys, pour une communication sur la *Découverte d'un motet inconnu de Mozart*. Une audition de l'œuvre considérée permet aux auditeurs d'établir, eux-mêmes, les comparaisons de style relevées par le conférencier. Une importante discussion clôt la séance.

Séance du Jeudi 10 Juin 1971.

La séance du jeudi 10 juin s'est tenue dans la Salle des Conférences du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale, 2, rue Louvois, sous la Présidence de M. F. Lesure, Président. Après avoir rappelé les recherches que poursuit actuellement Mme Ursula Günther, attaché de recherche au C.N.R.S., en vue d'une thèse de doctorat d'état sur « Les années françaises de Giuseppe Verdi », M. Lesure lui donne la parole pour une communication qui fera également l'objet d'un article (sous presse) dans les *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani* (Verona 1969), Parma 1971, pp. 90-140 : *Le livret français de « Don Carlos » : le premier acte et sa révision par Verdi.* La communication a été illustrée par des documents originaux, des photos et par l'audition de quelques passages du disque de la Deutsche Grammophon Gesellschaft (version italienne en cinq actes).

L'attitude de Verdi vis-à-vis des auteurs du livret de sa dernière œuvre française, Joseph Méry et Camille Du Locle, était la même, quoiqu'on en ait dit, que celle qu'il avait toujours eue envers ses collaborateurs italiens. Ce fait devient évident quand on compare tout le matériel accessible concernant la première version de *Don Carlos* écrite pour l'Académie Impériale de Musique : la partition autographe de la Bibliothèque Nationale, le matériel complet de la première représentation de 1867 conservé à l'Opéra, la partition pour piano et chant, le livret imprimé et surtout le livret de travail conservé dans la bibliothèque du compositeur à Sant'Agata se composant de douze cahiers contenant le premier projet en prose, une série incomplète des trois différentes versions en vers et une note sur des projets de modification qui concerne évidemment le remaniement en quatre actes de 1882/83.

Le premier acte, coupé pour ce remaniement et jamais révisé, est extrêmement révélateur parce qu'il n'est pas tiré du drame de Schiller. Les auteurs ont pu inventer les scènes se déroulant à Fontainebleau où Don Carlos voit pour la première fois Élisabeth de Valois, et les améliorations demandées par Verdi ne sont inspirées que par sa propre sensibilité de compositeur, son sens incontestable d'homme de théâtre.

Le chemin du premier projet à la version définitive a été long et difficile. Beaucoup de vers de la première version sont de mauvais goût et ont été refusés par Verdi. La deuxième version est extrêmement précieuse, car elle comporte quelques passages notés par le compositeur lui-même en marge ou au-dessus des vers originaux. La troisième version est, en général, une copie fidèle de la deuxième corrigée par Verdi. Mais elle est loin de correspondre exactement à la version imprimée.

Celle-ci débute, comme la partition autographe, par une vague scène de chasse avec quatre vers pour le chœur des chasseurs derrière les coulisses. Les versions antérieures, par contre, commencent avec deux grandioses scènes de chœurs qui montrent l'état misérable du peuple français souffrant d'une guerre sans fin. Dans la scène 2, Élisabeth de Valois arrive avec ses chasseurs et donne sa chaîne d'or à une vieille qui a perdu ses trois fils. Après avoir annoncé que la fin de la guerre s'approche, elle quitte la scène avec sa suite. Dans la deuxième version du texte, ces deux scènes consistent

en 36 + 30 vers ; le texte du chœur des chasseurs y apparaît deux fois (vers 29-32 et 23-26).

Le matériel de la première représentation, dont la grande valeur a été découverte par Andrew Porter, contient les parties complètes de ces deux scènes et a permis la restitution de la partition perdue (édition en préparation pour Ricordi). Les 207 mesures de musique sont tout à fait inconnues, excepté le début du chœur des chasseurs réutilisé par Verdi pour l'Introduction définitive de 54 mesures écrites seulement après la première répétition générale du 24 février 1867. On a ajourné la première jusqu'au 11 mars et Verdi a été obligé de supprimer un quart d'heure de son œuvre, jugée trop longue. Mais les passages coupés sont d'une grande beauté et méritent d'être joués, malgré le fait que Verdi n'a jamais essayé de réintroduire cette musique, qui correspondait à deux fascicules de la partition autographe et à 80 pages de la copie de l'Opéra.

Dans les scènes qui suivent, beaucoup de corrections ne s'expliquent que par l'influence du compositeur lui-même. Dans plusieurs cas, Verdi a évidemment suggéré une solution plus courte et plus caractéristique. Cependant, il semble avoir imposer également quelques additions nécessaires pour faire croître la tension dramatique ou pour pouvoir donner la pleine mesure de son talent dans un grand ensemble de chœurs et solistes. Les améliorations suggérées ou imposées par le musicien concernent parfois le style poétique ou seulement les détails du texte. Plusieurs corrections ont été faites en dernière minute ou après la composition de la musique, afin de souligner un passage dominé par un même rythme ou d'obtenir une prosodie plus correcte.

La comparaison de la version italienne avec l'original démontre en effet le lien étroit entre la musique et le texte français alors que cette correspondance n'existe guère dans la version italienne. Il est regrettable que même en France la version originale ne soit pas utilisée et que la Deutsche Grammophon Gesellschaft aille jusqu'à publier un texte français qui, au lieu du texte original, n'est qu'une mauvaise traduction de la traduction italienne.

Séance du Lundi 15 Novembre 1971.

La séance est ouverte à 17 heures 30, au Musée de l'Homme (Salle de Projections), sous la présidence de M. F. Lesure, Président. Après avoir rappelé la carrière et les travaux de Mme Jean Jenkins, celui-ci lui donne la parole pour une communication sur : *La polyphonie éthiopienne et ses rapports avec la polyphonie médiévale*. Une série de diapositives et des enregistrements musicaux, réalisés par la conférencière, illustrent la communication qui s'achève par un long échange de vues sur les problèmes évoqués.

Séance du Vendredi 10 Décembre 1961.

Au cours de cette séance qui s'est déroulée au Conservatoire National Supérieur de Musique — Salle Berlioz — sous la Présidence de M. F. Lesure, Président, deux films ont été présentés : *Le musicien et son clavier*, réalisé par Michel Rossi, sur un scénario de M. Jacques Chailley, et : *Prestige des*

instruments français : le clavecin, réalisé par Carlos Villardebo pour M. Armand Panigel, producteur.

Divers questions d'ordre historique et musicologique ont été posées à l'issue de la projection, concernant en particulier l'évolution de la technique de jeu des pianistes.

COMPTES DE L'ANNÉE 1970

Compte de la Société Française de Musicologie — Année 1970.

Recettes.		*Dépenses.*	
Cotisations encaissées en 1970	3.705,26	Déficit au 1-1-1970	20.446,93
Ventes Rev. L[ie] HEUGEL.	8.152,05	Frais Impression Revues PAILLART.... 22.159,49 — Provision. 10.000,00	12.159,49
» Collections » »	1.751,62		
Royalty Scientific Periodicals	3.539,36	Frais Secrétariat, Comptabilité & Divers	2.131,15
		— Publicité	360,00
Enc[t] Coupons E. D. F. & plus-value sur titres	232,42	Cotisations diverses	194,05
Publicité & ristourne	1.094,45	Frais de Banques	17,68
Subvention	6.000,00		
Déficit au 31-12-70	20.834,14	Provision pour Impression 2[e] Revue 1970	10.000,00
	45.309,30		45.309,30

Compte des publications — Année 1970.

Disponibilités au 1-1-70	23.124,24	Remboursement C.N.R.S. & Divers	2.407,20
Ventes Publications HEUGEL & C[o]	11.763,50	Frais Impression F. PAILLART.. 25.063,55 — Provision. 15.000,00	10.063,55
Subvention C. N. R. S.	12.000,00		
S. MILLIOT	600,00	Frais Divers	964,65
Déficit au 31-12-70	15.830,84	Graveur L. LEFORT	7.883,18
		Impressions Pièces pour violon BALLARD	14.000,00
		» Les Tonaires	28.000,00
	63.318,58		63.318,58

Situation des comptes au 31 décembre 1970.

Débiteurs.		*Créditeurs.*	
Caisse nationale d'épargne.	2.000,00	Provision pour impression Publication	42.000,00
Chèques Postaux	2.592,08	Provision pour impression Revue	10.000,00
Banque Nationale de Paris	3.291,00	HEUGEL & C[o]	2.583,48
Caisse	58,83		
Titres : 10 obligat. E.D.F.	2.522,40		
Imprimerie F. PAILLART	2.454,19		
Sté Franç. de Musicologie	20.834,14		
Publications	15.830,84		
C.N.R.S. (Lanes)	5.000,00		
	54.583,48		54.583,48

TABLE DES MATIÈRES

1971

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 2740). — 1971.

Publications de la Société Française de Musicologie

Vient de paraître :

MARTINE ROCHE

PIÈCES DE VIOLON A QUATRE PARTIES DE DIFFÉRENTS AUTHEURS

publiées par Ballard (1665)

Tome XIX de la 1re série « Monuments de la musique ancienne »

1 vol. in 4°, 35,00 F.

Ce livre, rare témoignage imprimé de l'art instrumental français pour cordes, réunit les noms de Lully, Bruslard, Mayeux et des pièces anonymes. Les pièces chorégraphiques, polyphoniques, libres (*Symphonie*) ou descriptives (*Réveille-matin*) qu'il contient témoignent d'une évolution rapide de l'art instrumental en un langage aux archaïsmes pleins de verve. Elles viennent enrichir le répertoire des orchestres de chambre tout en apportant un reflet multiforme et fidèle du répertoire des Violons du Roi.

MICHEL HUGLO

LES TONAIRES

Inventaire, Analyse, Comparaison

Tome II de la 3e série « Études »

1 vol. in 4°, 90,00 F.

Les anciens ouvrages de théorie musicale, manuscrits ou imprimés, ont presque tous traité de la question des huit modes du chant ecclésiastique : la source de la théorie des modes, élaborée à partir de l'époque carolingienne n'est autre que *le tonaire* — ou recueil classant les antiennes suivant les huit tons, établi à l'usage du chantre qui doit apprendre par cœur les intonations. C'est le tonaire qui fournit au théoricien les premiers éléments d'une terminologie qui, au IXe siècle, est entièrement neuve. Le présent ouvrage dresse l'inventaire d'environ 400 tonaires manuscrits, dont certains sont dus à des théoriciens connus, et en fait l'analyse. La comparaison de ces tonaires, composés dans les divers pays d'Europe permet d'éclairer sous un jour nouveau les premiers essais d'analyse modale. Une bibliographie détaillée et diverses tables des sources font de cet ouvrage un instrument indispensable pour l'étude de la théorie musicale médiévale.

en vente chez

HEUGEL & Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e)

PUBLICATIONS

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Souscriptions et vente :

LIBRAIRIE HEUGEL ET C[ie]

2 *bis*, rue Vivienne, PARIS (2e)

I. Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant (1531), transcrits et publiés par** YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925, rééd. 1965)................ 30 F.

Tome II. — **Œuvres inédites de Beethoven, recueillies et publ. par** G. de SAINT-FOIX.
1 volume in-4° raisin, relié (1926)................................ 25 F.

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle, recueils originaux transcrits et publiés par** ADRIENNE MAIRY, avec une introduction de LIONEL DE LA LAURENCIE et une étude des sources par G. THIBAULT.
Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929).............. *(Épuisé)*.

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues, transcription du 3e livre d'orgue édité par** ATTAINGNANT (1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930, rééd. 1968) .... 30 F.

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier**, publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction es dessins d'Abr. BOSSE, R. NANTEUIL et E. LESUEUR du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par ANDRÉ TESSIER. Etude artistique du manuscrit par JEAN CORDEY.
1 volume in-4° raisin (1931) (broché).............................. 30 F.

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux, transcription du texte par** ANDRÉ TESSIER.
1 volume in-4° raisin (1932-1933).............................. *(Épuisé)*.

TOME VIII. — **Pièces de clavecin, composées par** J.-H. D'ANGLEBERT, publiées par M. RŒSGEN-CHAMPION.
1 volume in-4° raisin (1934) (broché)............................ *(Épuisé)*.

TOME IX. — **Pièces de clavecin en sonates de** J.-J. C. DE MONDONVILLE, publiées par M. PINCHERLE.
1 volume in-4° raisin (1935, rééd. 1969) (broché)..................... 40 F.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt** (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par A. GASTOUÉ.
1 volume in-4° raisin (1936) (broché)......................... *(Épuisé)*.

TOME XI et XII. — **Sonates pour piano de** BOIELDIEU, choix publié par G. FAVRE, 2 volumes in-4° raisin (1944-1948).
TOME I (avec introduction historique et musique) (broché)....... *(Épuisé)*.
TOME II (musique) (broché).. 30 F.

TOME XIII. — **Premier livre d'orgue de** GILLES JULLIEN, publié avec une introduction de N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1952) (relié).............................. 40 F.
(broché) .... 35 F.

TOME XIV. — **Troisième livre d'orgue de** GUILLAUME-GABRIEL NIVERS, publié par N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1958) (relié)............................. 40 F.

TOME XV. — **Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci** (1177 [78]-1236), édition musicale critique avec introduction et commentaires de JACQUES CHAILLEY.
1 volume in-4° raisin (1959) (broché) .... 65 F.

TOME XVI. — **Airs de Cour pour voix et luth (1603-1643), transcription avec une** introduction et des commentaires par A. VERCHALY.
1 volume in-4° raisin (1961) (broché) .... 65 F.

TOME XVII. — **Anthologie du Motet latin polyphonique en France** (1609-1661), transcription avec une introduction et des commentaires par D. LAUNAY.
1 volume in-4° raisin (1963) .... 50 F.

TOME XVIII. — **Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes,** transcrites et restituées par N. DUFOURCQ, J. ALAUX, R. HUGON et R. MACHARD.
1 volume in 4° raisin (1970) .... 50 F

TOME XIX. — **Pièces de violon à quatre parties de différents autheurs** publiées par Pierre BALLARD (1665). Édition par Martine ROCHE
1 volume in 4° raisin (1971) .... 35 F.

II. Documents et Catalogues.

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris (Symphonies du milieu du XVIIIe siècle), publié** avec **l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par** LIONEL DE LA LAURENCIE.
Deux volumes in-4°, brochés (1930-1931) .... 35 F.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**
Un volume in-4°, broché (1932-1933) .... 25 F.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français, extraits des archives et des bibliothèques (XIVe-XVIIIe siècles), publiés avec une introduction et des notes par** N. DUFOURCQ.
Les deux volumes in-4°, brochés, ensemble, **(1934-1935)** .... *(Épuisé)*

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris,** par L. DE LA LAURENCIE **et** A. GASTOUÉ.
Un volume **in-4°, broché (1936)** .... *(Épuisé)*

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle, par** G. THIBAULT **et** L. PERCEAU.
1 volume **in-4°, broché, avec** ***supplément musical*** (1942) .... *(Épuisé)*

TOME IX. — **Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)** par F. LESURE et G. THIBAULT.
1 volume in-4°, broché (1955) avec un supplément .... 50 F.

TOME X. — **La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)** par M. BRIQUET.
1 volume in-4°, broché (1961) .... 15 F.

TOME XI. — **Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793),** publié avec une introduction par Colombe SAMOYAULT-VERLET.
1 volume in-4° broché (1966) .... 35 F.

TOME XII. — **Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743),** par F. LESURE.
1 volume in 4° broché (1969) .... 35 F.

TOME XIII. — **Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle** par S. MILLIOT.
1 volume in 4° broché (1970) .... 45 F.

III. Etudes

TOME I. — Les Chansons de **Clément Marot,** étude historique et bibliographique, par Jean ROLLIN.
1 volume in-4° couronne, broché (1951) .... 25 F.

TOME II. — **Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison,** par Michel HUGLO.
1 volume in-4° broché (1971) .... 90 F.

***

Index général de la Revue de Musicologie (1917-1966). 1 vol. in-4°, 42 p. ... 7 F.

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

15 Quai Anatole-France, Paris-VIIe

C.C.P. PARIS 9061-11 Tél. 555-26-70

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

(En vente à la Librairie Heugel et Cie, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

J. CHAILLEY, *Alia musica (traité de musique du IXe s.). Édition critique*, Paris, C.D.U. 1965.

M. ANTOINE, *Henry Desmarest (1661-1741)*, Paris, Picard, 1965.

Y. de BROSSARD, *Musiciens de Paris, 1535-1792*, Idem, 1965.

Y. TIENOT, *Chabrier par lui-même et par ses intimes*, Paris, Lemoine, 1965.

J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIe siècle*, Paris, A. et J. Picard, 1965.

M. PINCHERLE, *Le violon*, Paris, P.U.F., Collection « Que sais-je ? », 1966, no 1196.

G. FAVRE, *Écrits sur la musique et l'éducation musicale*, Paris, Durand, 1966.

F. LESURE, *Musica e società*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1966.

I. ADLER, *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 2 vol., Paris, Mouton, 1966.

J. CHAILLEY, *Expliquer l'Harmonie ?*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.

J. CHAILLEY, *La musique et le signe*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.

G. GOURDET, *Les instruments à vent*, Paris, P.U.F., 1967.

J. GALLOIS, *Ernest Chausson*. Paris, Seghers, 1967.

J. GERGELY, *Introduction à la connaissance du folklore musical*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.

J. GARDIEN, *Le vin dans la chanson populaire bourguignonne*, Dijon, l'Arche d'or, 1967.

M. GARROS et S. WALLON, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*, Kassel, Bärenreiter, 1967.

Y. TIENOT, *Brahms*, Paris, H. Lemoine, 1968.

J. MAILLARD, *Un roi-trouvère du XIIIe siècle : Charles d'Anjou*, American Institute of Musicology, 1967.

F. VERNILLAT et J. CHARPENTREAU, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968.

J. CHAILLEY, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Paris, Robert Laffont, 1968.

A. SCHAEFFNER, *Origines des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1968 (*réimpression*).

N. DUFOURCQ, M. BENOIT et B. GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'Histoire de la musique*, Paris, P. U. F., Collection « que sais-je ? », no 1333, 1969.

G. FAVRE, *L'œuvre de Paul Dukas*, Paris, Durand et Cie, 1969.

F. RAUGEL, *les grandes orgues et les organistes de la basilique de Saint-Quentin*, Paris, Ploix, 1969.

J.-M. GUILCHER, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton et Co., 1969.

A. DOMMEL-DIENY, *L'Analyse harmonique en exemples*, T. V. de l'*Harmonie vivante*, 2e fascicule : *8 Préludes et Fugues du Clavecin bien tempéré* et 7e fascicule : *Chopin*, Paris, Éd. mus. transatlantiques, Paris, 1968 et 1970.

N. DUFOURCQ, *La musique française*, Paris, A. et J. Picard, 1970 (éd. revue et augmentée).

F. NOSKE, *French song from Berlioz to Duparc* (2e éd. revised), New York, Dover, 1970.

N. DUFOURCQ, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et Luynes (1681-1758)*, Paris, A. et J. Picard, 1970.

H. CHARNASSÉ et F. VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées*, Paris, P. U. F., Collection « Que sais-je ? », 1970, no 1396.

M. BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi (1661-1733)*, Paris, A. et J. Picard, 1971.

M. BENOIT *Musiques de cour, Chapelle, Chambre, Ecurie (1661-1733)*, Paris, A. et J. Picard, 1971.

J. CHAILLEY, *L'Art de la fugue de J. S. Bach*, Leduc, 1971.

J. CHAILLEY, *Carnaval de Schumann*, Leduc, 1971.

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
15 Quai Anatole-France, Paris-VIIe
C.C.P. : PARIS 9061-11 Tél. 555-26-70

Collection « LE CHŒUR DES MUSES »

CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS

ŒUVRES DES BOCQUET

Édition et transcription par
André SOURIS

Étude biographique et appareil critique par
Monique ROLLIN

Les 34 pièces de Charles BOCQUET publiées dans ce volume son extraites des anthologies de BESARD et de FUHRMANN, et de quelques manuscrits étrangers de la première moitié du XVIIe siècle. Les 24 autres pièces doivent être attribuées à un luthiste du nom de BOCQUET, qui serait l'auteur d'un manuscrit de la seconde moitié du siècle, dans lequel la plupart sont recueillies.

Ouvrage in-4° raisin, comprenant 110 pages de texte,
38 pages de musique, broché.

Prix : 47,30 F TTC